

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JULIANA MUYLAERT MAGER

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO:
O MÉTODO DO DOCUMENTARISTA EDUARDO COUTINHO
EM *JOGO DE CENA* (2007)**

NITERÓI
2014

JULIANA MUYLEAERT MAGER

**História, memória e testemunho:
o método do documentarista Eduardo Coutinho em *Jogo de cena* (2007)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: História Social

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Niterói
2014

Ficha catalográfica elaborada por Graziela Burnett Soares CRB/7 6206

M192 Mager, Juliana Muylaert.

História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de cena (2007). / Juliana Muylaert Mager . – Niterói, 2014.

190 f. : il.

Orientador: Ana Maria Mauad.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

Bibliografia: f. 177 – 190.

1. Documentário. 2. Cinema. 3. História. 4. Memória. I. Essus, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade, orientador. II Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. III. Título

CDD 070.9

JULIANA MUYLEAERT MAGER

**História, memória e testemunho:
o método do documentarista Eduardo Coutinho em *Jogo de cena* (2007)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: História Social

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Consuelo da Luz Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Juniele Rabêlo de Almeida
Universidade Federal Fluminense

*A minha mãe, Joana, que um dia
me levou ao cinema para assistir a
“Edifício Master”.*

Agradecimentos

Espero que estas palavras simbolizem a minha gratidão pelo apoio e presença daqueles que foram imprescindíveis na realização deste trabalho.

Assim, agradeço:

A minha orientadora Ana Mauad, pela forma aberta e afetiva como recebeu a mim e ao meu projeto e pelas contribuições que trouxe ao trabalho. Suas intervenções sempre precisas, mas carregadas de incentivo e diálogo, foram essenciais durante esses dois anos do mestrado.

A Juniele Almeida e Samantha Quadrat, pelas contribuições no exame de qualificação.

A Consuelo Lins e Juniele Almeida, por sua participação na banca de defesa.

Aos meus professores durante o mestrado, Hebe Mattos, Maurício Lissovsky, Sônia Mendonça e Maria Paula Araújo, pelas leituras e debates proporcionados que tanto auxiliaram no resultado do trabalho.

À Capes, pela bolsa de mestrado.

Ao Programa de Pós-graduação da UFF, na figura de seus funcionários sempre dispostos a auxiliar nos momentos necessários.

À equipe do LABHOI-UFF, estudantes e professores.

Aos amigos conhecidos no mestrado, companheiros nessa jornada, presentes nos momentos alegres e difíceis. Vocês tornaram tudo muito mais divertido. Um abraço especial para Raquel, Lívia, Gabriel, Juliana B., Arianny, Thiago, Flávio, Wallace, Bianca, Cecília, e Alexandre.

Aos amigos Jacy e Guilherme, que me receberam em São Paulo para que eu fizesse as pesquisas necessárias ao trabalho.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira e do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, que me auxiliaram nas pesquisas feitas nessas instituições.

À Sônia Miralda, pela leitura atenta do texto da dissertação.

Aos que contribuíram para minha formação ao longo da graduação na UFU, em especial à professora Luciene Lehmkuhl, que foi responsável pelas minhas primeiras incursões na pesquisa e apoiou, ainda em 2008, meu desejo de estudar o documentário de Eduardo Coutinho.

À Ana Paula Spini, professora e amiga que tanto me ajudou e encorajou durante o mestrado desde o projeto.

A minha família no Rio, Sílvia, Paulo, Ana, Marcos e Biá, pelo suporte, carinho e atenção. A Ana e Sílvia também pelas instigantes trocas e diálogos sobre cinema, arte e filosofia.

Aos meus pais, pelo apoio à minha escolha pelos caminhos da história e do cinema.

E, por fim, um agradecimento especial à minha mãe, por tudo, sempre.

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir.

Giorgio Agamben

Resumo

O trabalho que se apresenta a seguir dedica-se a estudar as relações entre história e documentário, a partir do cinema de Eduardo Coutinho, reconhecido como maior documentarista brasileiro de sua geração. Para isso, analisou-se a trajetória deste diretor cuja obra remonta aos anos 1960, especialmente o período a partir de *Cabra marcado para morrer* (1984), quando passa a dedicar-se ao campo do documentário, fazendo filmes a partir da fala das pessoas comuns e de suas memórias. Buscando compreender a centralidade do testemunho e da memória nesses documentários, volta-se para o processo de constituição do método de Coutinho, com destaque para *Jogo de cena* (2007), obra de inflexão no trabalho deste diretor, que permite traçar permanências e mudanças em seu método. Filmado em um teatro, com a participação de mulheres comuns e atrizes (conhecidas e desconhecidas), este documentário de Coutinho entrelaça o debate sobre sujeito e memória às questões envolvendo a relação do documentário com a ficção. Ao longo do trabalho, buscou-se, assim, estabelecer diálogo com reflexões da história e do cinema, a fim de abordar tanto as questões históricas que perpassam a trajetória de Coutinho, como também os debates sobre a memória no cinema documentário e na historiografia, com destaque para a história oral.

Palavras-chave: Cinema documentário. Memória. Testemunho. História.

Resumée

Le travail présenté ci-dessous sera consacré à l'étude des relations entre l'histoire et le documentaire à partir du cinéma d'Eduardo Coutinho, considéré le plus grand documentariste brésilien de sa génération. Pour ce faire, l'analyse a porté sur la trajectoire de ce metteur-en-scène dont l'oeuvre renvoie aux années 1960, notamment dans la période qui suit *Cabra marcado para morrer* (1984), lorsqu'il commence à se consacrer au domaine du documentaire en faisant des films à partir de la parole des gens ordinaires et de leurs mémoires. Pour comprendre la centralité du témoignage et de la mémoire dans ces documentaires, ce travail se tourne vers le processus d'élaboration de la méthode de Coutinho, particulièrement dans *Jogo de cena* (2007), point d'inflexion dans le travail de ce metteur-en-scène qui permet de retrouver les permanences et les transformations de sa méthode. Tourné dans un théâtre, avec la participation de femmes ordinaires et d'actrices (connues et méconnues), ce documentaire de Coutinho mêle le débat sur le sujet et la mémoire aux questions relatives au rapport entre le documentaire et la fiction. On a cherché donc à établir, au cours de la recherche, un dialogue avec des réflexions concernant l'histoire et le cinéma dans le but de faire une approche aussi bien des questions historiques qui traversent la trajectoire de Coutinho que celles qui comprennent les débats sur la mémoire dans le cinéma documentaire et dans l'historiographie, mettant en relief l'histoire orale.

Mots-clés: Cinéma documentaire. Mémoire. Témoignage. Histoire.

Lista de Ilustrações

FIGURAS 1 a 3: Imagens da crise de Fernanda Torres em <i>Jogo de cena</i> (2007)	20
FIGURAS 4 a 9: Planos da cena inicial de <i>Santo forte</i> (1999)	116
FIGURAS 10 e 11: Continuação da primeira cena de <i>Santo forte</i>	117
FIGURAS 11 a 13: Imagens de <i>O fio da memória</i> (1991)	118
FIGURAS 14 a 20: Plano de apartamentos vazios em <i>Edifício Master</i> (2002)	121
FIGURA 21: Plano final de <i>Jogo de cena</i>	122
FIGURA 22: Imagem do convite que aparece no primeiro plano de <i>Jogo de cena</i>	142
FIGURA 23: A atriz Mary Sheila em <i>Jogo de cena</i>	144
FIGURA 24: <i>Close</i> da personagem Gisele em <i>Jogo de cena</i>	146
FIGURA 25: Andréa Beltrão em <i>Jogo de cena</i> como Gisele	147
FIGURA 26: A atriz Débora de Almeida em <i>Jogo de cena</i>	149

SUMÁRIO

POST-SCRIPTUM	11
INTRODUÇÃO	12
1 EDUARDO COUTINHO: HISTÓRIA (D)E ENCONTROS	31
1.1 Encontro com o cinema, ou Coutinho e a geração de cineastas brasileiros dos anos 1960	34
1.2 Encontro(s) com o documentário: um caminho inverso no cinema	46
1.2.1 Coutinho no Globo Repórter: Artistas, Estado e Indústria Cultural nos anos 1970	51
1.2.2 <i>Cabra marcado para morrer</i> (1984) e a crise do “modelo sociológico”	56
1.2.3 “Nada como um dia após o outro com uma noite no meio”: o caminho para a consolidação como documentarista	64
2 “DOCUMENTÁRIO É ESCAVAR”: ARQUEOLOGIA DE UM MÉTODO	91
2.1 O documentário de Eduardo Coutinho e a história oral: algumas observações	94
2.2 Um cinema da oralidade: o testemunho como forma de acesso à memória	101
2.3 A imagem no cinema da palavra	112
2.4 Tempo e espaço no documentário	124
2.5 O privado tornado público: memória e afetividade	132
3 O DOCUMENTÁRIO COMO <i>JOGO DE CENA</i>	139
3.1 Desconstruindo a cena	142
3.2 “E foi assim que ela disse”: memórias entre o íntimo e o coletivo	159
3.3 Pessoa, atriz e personagem: ficção e documentário	166
3.4 O documentário encontra a história	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	178

POST-SCRIPTUM

No dia 2 de Fevereiro de 2014, quando concluía os ajustes finais desta dissertação, o cineasta Eduardo Coutinho faleceu em circunstâncias trágicas em seu apartamento no Rio de Janeiro. Coutinho, aos 80 anos, estava em plena atividade e era considerado o maior documentarista brasileiro de sua época; sua morte comoveu amigos, admiradores e pessoas que participaram de seus filmes.

Nos últimos anos dediquei-me ao cinema de Eduardo Coutinho, imergindo no universo de seus filmes, personagens e em sua concepção de documentário. Essa perda repentina foi um choque, principalmente pelo caráter inesperado e trágico das circunstâncias.

O texto que se segue foi concebido e escrito com o cineasta ainda vivo. No primeiro capítulo, concluído meses antes da morte do diretor, o foco é justamente a trajetória profissional de Coutinho. Cheguei a considerar a possibilidade de modificar o texto, incluindo a notícia do falecimento do diretor, mas optei por não alterar a redação da dissertação. Por outro lado, não parecia certo deixar de mencionar uma notícia de tal impacto, foi então que surgiu este *post-scriptum*.

Diante da tragédia, acentua-se a insuficiência das palavras. Coutinho se foi, e com ele os filmes que não virão. Mas ele nos deixa sua obra, um legado que transformou o cinema brasileiro e cujo real impacto ainda deve ser avaliado pelas próximas gerações.

9 de fevereiro de 2014

INTRODUÇÃO

A atividade do documentário é comparada, pelo cineasta Eduardo Coutinho, à arqueologia: “documentário é escavar”¹, nos diz o cineasta. Nesse sentido, esta dissertação de mestrado pode ser pensada também como um trabalho de escavação do objeto constituído pelo filme *Jogo de cena* (2007) – e das relações que trava com a cinematografia de Coutinho como um todo. Busca-se, assim, penetrar diversas camadas de relações, afetos e sentidos dessa obra em suas múltiplas ligações com a memória e a história.

Eduardo Coutinho é hoje considerado o maior documentarista brasileiro em atividade, com sólida obra e trajetória que remonta aos anos 1960, o que faz com que sua cinematografia atravesse diferentes momentos do cinema no país: desde o Cinema Novo², passando pela crise do cinema nacional na passagem das décadas de 1980/1990 e sua recuperação em meados de 1990 em diante, até o momento atual – em que verifica-se um *boom* na produção de documentários.

O documentarista começou suas atividades no cinema na década de 1950 quando, ainda estudante de direito em São Paulo, participou de seminários sobre cinema oferecidos pelo MASP – Museu de Arte de São Paulo. No final dos anos 1950 mudou-se para a França, onde estudou cinema no IDHEC – *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, voltando ao Brasil no início da década de 1960. Então fixou-se no Rio de Janeiro, onde trabalhou na produção do filme *Cinco vezes favela* (1962), projeto do CPC da UNE³ com diretores ligados ao Cinema Novo e, posteriormente, dirigiu a convite do CPC o filme *Cabra marcado para*

¹ EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas (Entrevista publicada originalmente na revista virtual *Contracampo*, 2002). In: BRAGANÇA, Felipe. (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 82.

² O termo “Cinema Novo” foi cunhado pelo crítico Ely Azeredo em sua coluna publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*. Os próprios integrantes do movimento adotaram o nome que ficou marcado como denominador do conjunto de filmes feito por um grupo de cineastas formado por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, David Neves, Leon Hirzsmann, entre outros. O movimento do Cinema Novo iniciou-se em 1960 e durou aproximadamente uma década. Para mais detalhes a respeito, ver: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.; VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. 528 p.; ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 568 p., e SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. 128 p.

³ O CPC – Centro Popular de Cultura foi uma organização ligada à União Nacional dos Estudantes, criada no início da década de 1960 no Rio de Janeiro. Foi dirigido por Carlos Estevam Martins, seguido por Carlos Diegues (Cacá Diegues) e Ferreira Gullar. Após o golpe civil-militar de 1964, os Centros foram fechados. Para um debate mais aprofundado sobre o CPC, ver: SOUZA, Miliandre Garcia de. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 4, n. 47, p. 127-162, 2004. Sobre a relação entre intelectuais e artistas de esquerda e política na década de 1960, ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

morrer, cujas filmagens foram interrompidas pelo golpe militar em 1964. Este filme, transformado em um documentário vinte anos depois, consolidou Coutinho como grande nome da cinematografia nacional e foi considerado um marco do cinema brasileiro.

Assim, em 1984 com *Cabra*, Coutinho alcançou reconhecimento por seu trabalho, ganhando diversos prêmios e tendo ótima recepção crítica. Após este filme, o diretor ficou quinze anos sem realizar obras que tivessem circulação nos cinemas, fazendo vídeos, em geral de média metragem, que lhe renderam alguns prêmios como a menção honrosa no *Margarida de Prata*⁴ de 1992 pelo filme *O fio da memória* (1991) e o *Margarida de Prata* em 1994 na categoria vídeo por *Boca de lixo* (1993). Sua volta ao circuito das salas de cinema deu-se com o longa *Santo forte* (1999). Esse intervalo entre as duas produções coincide com o período de crise e recuperação do cinema brasileiro na passagem da década de 1980 para os anos 1990, conforme será discutido no primeiro capítulo.

Após *Santo forte* (1999), Coutinho dirigiu oito documentários de longa-metragem – *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2006), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As canções* (2011) – com circulação no circuito comercial de cinemas e participação em importantes Festivais, tendo ganhado vários prêmios. Apenas *Um dia na vida* (2010) não teve circulação comercial por motivos de direitos autorais.

Desse modo, a partir de *Cabra marcado para morrer* (1984), Coutinho ganhou destaque no cinema nacional, sendo reconhecido pela qualidade de seu trabalho como diretor, um reconhecimento que se consolidou no final década de 1990 e anos 2000. Com vários prêmios ganhos em festivais e o apoio da crítica, Coutinho tornou-se o mais respeitado e reconhecido documentarista em atividade do país. Em 2013, aos 80 anos, o diretor recebeu diversas homenagens, incluindo uma retrospectiva na 37ª Mostra Internacional de São Paulo, importante festival de cinema do país, acompanhada do lançamento de um livro dedicado a seu cinema organizado por Milton Ohata⁵, cujo título é *Eduardo Coutinho*. Este reúne textos de Coutinho, entrevistas com o diretor, críticas do cineasta no *Jornal do Brasil*, importantes

⁴ O Prêmio Margarida de Prata foi criado pela CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil em 1967. Até 1972 o Prêmio foi entregue no Festival de Cinema Brasileiro de Brasília e os filmes eram escolhidos a partir da seleção do Festival. De 1972 em diante, a escolha do Prêmio passou a dar-se a partir de uma seleção própria realizada por um grupo de especialistas, a partir da qual o Júri formado pelo setor de comunicação da CNBB escolhe os premiados. Segundo texto disponível no site da CNBB, os critérios para escolha dos premiados são pautados pela “qualidade estética da obra e temáticas centradas sobre os valores humanos, éticos e espirituais”, também de acordo com o mesmo texto o Margarida de Prata “durante o período da ditadura militar, tornou-se uma expressão de resistência e afirmação da liberdade artística brasileira”. De fato, este prêmio caracterizou-se pela seleção de filmes relacionados aos movimentos sociais ou a problemáticas sociais do país, caso dos documentários de Coutinho acima citados. Dados disponíveis em: <<http://www.cnbb.org.br/comissoes-episcopais/comunicacao-social/setor-comunicacao-social/841-premio-margarida-de-prata-para-o-cinema>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

⁵ OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. 704 p.

artigos inéditos e antigos sobre a obra de Coutinho e depoimentos de amigos e colegas de trabalho.

Ao longo desse período, a obra do diretor foi alvo de estudos específicos que valem ser mencionados aqui, como *Eduardo Coutinho, o homem que caiu na real*, de Carlos Alberto Mattos, de 2003⁶, e *O documentário de Eduardo Coutinho*, de Consuelo Lins, publicado em 2004 e reeditado em 2007⁷. Também foram editados dois livros de entrevistas com o diretor, *O cinema segundo Eduardo Coutinho*, de Cláudio Valentinetti⁸, de 2003 e *Eduardo Coutinho – Encontros*, livro que reúne importante conjunto de entrevistas do diretor desde a década de 1980, com organização de Felipe Bragança⁹ e publicado em 2008. Todos esses trabalhos fornecem importante material a respeito da carreira do diretor e denotam a importância que sua obra adquiriu nos últimos anos.

Esses estudos, com destaque para o livro de Consuelo Lins, que se dedica mais à análise dos filmes com seus respectivos processos de produção, são obras com as quais esta dissertação busca dialogar. Além dos livros citados, há várias dissertações e teses dedicadas total ou parcialmente ao documentário de Coutinho, dentre as quais vale mencionar as teses *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*, de Laércio Rodrigues¹⁰; *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo documentário e a imaginação melodramática*, de Mariana Baltar¹¹; *A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte*, de Verônica Ferreira Dias¹²; *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*, de Cláudio Bezerra¹³, e *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, de Ilana Feldman¹⁴ – todas defendidas em

⁶ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

⁷ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 205 p.

⁸ VALENTINETTI, Cláudio. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: Eloy, 2003. 107 p.

⁹ BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 224 p.

¹⁰ RODRIGUES, Laércio Ricardo de Aquino. *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*. 2012. 331 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2012.

¹¹ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo documentário e a imaginação melodramática*. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - UFF, Niterói, 2007.

¹² DIAS, Verônica Ferreira. *A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte*. 2010. 120 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 2010.

¹³ BEZERRA, Cláudio. *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. 2009. 280 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

¹⁴ FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 2012. 162 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 2012.

programas de pós-graduação da área de Comunicação e/ou Artes. Na área de História vale citar a dissertação *Memória filmada: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica*, de Priscila Patrícia dos Santos¹⁵.

Na presente dissertação, pretende-se articular as relações entre memória, testemunho e imagem, desenvolvidas por Coutinho em seus filmes, com as discussões historiográficas sobre essa mesma temática, propondo pensar o cinema a partir da história, e vice-versa. A particularidade do presente trabalho verifica-se, assim, tanto pelo seu campo de saber, uma vez que há poucos estudos na área de história voltados ao cinema de Eduardo Coutinho, como pela abordagem que busca interrogar as relações sobre memória e testemunho tendo o cinema como plataforma de observação histórica por excelência. Em relação ao trabalho de Priscila Santos, vale ressaltar que toma-se aqui como objeto o filme *Jogo de cena* (2007), enquanto Santos adota como objeto de reflexão os filmes *Cabra marcado para morrer* (1984) e *O fim e o princípio* (2006).

Nesse sentido, parte-se da hipótese de que Coutinho baseou-se na memória e no testemunho como elementos centrais do método utilizado para a construção narrativa de seus documentários. Admite-se que essa centralidade da memória e do testemunho na cinematografia de Coutinho institui-se por meio de um estímulo à narrativa de si e da ênfase nos aspectos pessoais/privados da vida/história das personagens. E que essa relação entre memória e testemunho ganha em *Jogo de cena* novos contornos – provocados tanto pelo efeito de separação entre as enunciações e suas “donas” produzido pela presença das atrizes como pela paradoxal unidade narrativa entre os depoimentos costurada na montagem. Assim, as análises de *Jogo de cena* servirão como referência para examinar o papel da memória e do testemunho no cinema de Coutinho – e suas mudanças a partir deste filme, questões que serão pensadas no debate com a reflexão historiográfica sobre o tema.

A cinematografia de Coutinho marcou-se, desde *Cabra marcado para morrer* (1984) e mais ainda a partir de *Santo forte* (1999), pela busca das histórias dos personagens, elaborando um método no qual a palavra filmada ocupa lugar primordial – a partir de *Santo forte* Coutinho entrevista seus personagens e faz disso o elemento narrativo principal de seus filmes, assim ele coloca a imagem e o som no mesmo patamar. Desse modo, o cineasta construiu um estilo voltado para a oralidade e calcado no diálogo enquanto estrutura narrativa

¹⁵ SANTOS, Priscila Patrícia dos. *Memória filmada: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica*. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) - UFPE, Recife, 2008.

que o consagrou por essa marca própria.

Nesse cinema da oralidade as personagens contam histórias, e a busca de Coutinho é justamente por pessoas que saibam narrar histórias diante da câmera. Trata-se de documentários que filmam justamente essa transformação da pessoa em personagem. Estes relatos são marcados pelas memórias pessoais, contados em primeira pessoa, podendo ser considerados da ordem do testemunho.

Pode-se, a partir dessas características, localizar o cinema de Coutinho no interior de um fenômeno que envolve as mudanças que se processaram no estatuto do testemunho e da memória ao longo da segunda metade do século XX, fazendo com que a memória nas sociedades contemporâneas tenha se estabelecido como questão fundamental, associada necessariamente ao biográfico e ao testemunhal. Assistiu-se, assim, nas últimas décadas, ao sucesso e à profusão de gêneros biográficos, entre os quais a entrevista, base do cinema direto, ao qual a cinematografia de Coutinho se filia.

Ao considerar as narrativas das personagens de Coutinho como da ordem do testemunho, parte-se de uma definição ampla do termo, conforme desenvolvida por Paul Ricoeur¹⁶ na obra *A história, a memória, o esquecimento*:

A atividade de testemunhar, capturada aquém da bifurcação entre seu uso judiciário e seu uso historiográfico, revela então a mesma amplitude e o mesmo alcance que a de contar, em virtude do manifesto parentesco entre as duas atividades, às quais será preciso em breve acrescentar o ato de prometer, cujo parentesco com o testemunho permanece mais dissimulado. [...] O uso corrente na conservação comum preserva melhor os traços essenciais do ato de testemunhar que Dulong resume na seguinte definição: “Uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja essa narrativa realizada em condições informais ou formais”.¹⁷

Desse modo, pensadas enquanto relatos da ordem do testemunho, as narrativas das personagens de Coutinho são histórias contadas em primeira pessoa, trazendo o caráter autobiográfico acima mencionado. De forma marcante, nessa cinematografia, os testemunhos das personagens transitam principalmente por lembranças do universo íntimo dessas pessoas. Essa crescente exposição (pública) da intimidade é um fenômeno histórico, que resulta em uma hipertrofia do espaço privado na contemporaneidade, como observou Sennett em *O declínio do homem público*¹⁸, originalmente publicado em 1974.

¹⁶ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. 2007. Tradução Alain François. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 536 p.

¹⁷ Ibid., p. 174.

¹⁸ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução Lygia Araújo

Essa prevalência do espaço privado até mesmo ao tratar de temas da história coletiva, algo que pode ser observado no filme *Peões* (2004), faz com que os documentários de Coutinho travem um diálogo forte com a “imaginação melodramática”, estética na qual é comum essa publicização do universo privado como aponta Mariana Baltar¹⁹.

Outro aspecto é a concentração temporal no presente, que se verifica mesmo nos filmes voltados para a memória – *Peões*, *O fio da memória*, *Cabra marcado para morrer*. Nota-se, assim, uma preocupação em manter o foco no transcorrer da filmagem, e quando há imagens de arquivo elas aparecem em atrito com o presente, a partir do qual a narrativa do filme se estrutura; nesse sentido, o presente é o ponto de partida para a reflexão sobre o passado que não aparece acabado, mas sim em disputa. Pode-se afirmar, assim, que Coutinho traz uma compreensão da história, e da memória, que se apoia na ideia de que o presente é o tempo em que se disputa o passado.

Em documentários como *Babilônia 2000*, *O fim e o princípio*, *Edifício Master*, *Jogo de cena*, *Moscou* e *As canções*, essa concentração no presente (do filme) é ainda mais radical, diferença que coincide com a inexistência de uma experiência do passado comum aos personagens que seja claramente identificável. Essa atenção ao presente não nega as interpenetrações do passado que emergem por meio da memória. Trata-se de “um presente que ao ser registrado pela câmera revela o trabalho do tempo e a coexistência de diferentes fluxos da vida naquele momento”²⁰. Os relatos das personagens que se reinventam diante da câmera contando histórias trazem recordações, carregando o filme de uma temporalidade complexa.

Cabe aqui mencionar a relação que se constrói entre memória, oralidade e imagem nos filmes de Coutinho. Nesta cinematografia, as imagens estão a serviço da palavra, no entanto não se pode esquecer que é por meio da associação entre imagem e som que temos acesso ao testemunho. Desse modo, a performance e o corpo são dimensões importantes na construção desses relatos que não são apenas orais, mas também visuais; a memória materializa-se no corpo e faz emergir testemunhos visuais e sonoros, produzidos no momento do encontro, falas encarnadas.

O audiovisual explicita o corpo como parte do testemunho, o que é enfatizado pela sincronia entre som e imagem, na qual insiste Coutinho. O método do cineasta é articulado a

Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 448 p.

¹⁹ BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. In: *Anais Eletrônicos* do XIV COMPÓS, 2005, UFF, Niterói, RJ. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_860.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2013.

²⁰ LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 187.

partir de uma pluralidade de acepções e usos da imagem, afastando-se da ilustração. As imagens, assim, evocam e provocam memórias, dão corpo ao testemunho, estabelecem um elo entre o visível e o invisível, agenciam sujeitos, mobilizam afetos, produzem encontros que se tornam visíveis na forma de cinema.

Assim, a partir do estudo do método de Coutinho, busca-se compreender os aspectos gerais da presença da memória em sua cinematografia e mapear algumas oscilações e mudanças importantes que se deram na obra do documentarista, desde a realização de *Jogo de cena*. Neste documentário de 2007, Coutinho misturou personagens contando suas histórias com atrizes interpretando estes relatos, jogando com as relações entre ficção, verdade e documentário. O filme foi considerado por críticos e estudiosos como Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins e Carlos Alberto Mattos, entre outros, como um marco na carreira de Coutinho e no cinema nacional comparado a *Cabra marcado para morrer* e *Santo forte*, em termos de impacto.

Jogo de cena teve produção da Matizar e da VideoFilmes²¹ e distribuição realizada por esta última, circulou em festivais, circuito de cinemas e depois foi lançado em DVD. A produção foi feita por Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida e a produção executiva por João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho. A equipe principal foi formada por Jordana Berg na montagem, Cristiana Grumbach na pesquisa e assistência de direção e Jacques Cheuiche na direção de fotografia e operação de câmera; as duas primeiras trabalham com Coutinho desde *Santo forte* (1999) e Cheuiche desde *Babilônia 2000* (2001). A produção do filme foi feita ao longo do ano de 2006 e o lançamento deu-se em 2007.

O filme foi contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura e Lei do Audiovisual e selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural de 2005 na categoria documentário (produção e difusão – produção de longa-metragem). Também teve apoio de recursos do Prêmio Adicional de Renda da Ancine²² de 2008, pela Matizar na categoria de empresa produtora no valor de

²¹ Essa produtora independente foi fundada em 1987 por Walter Salles. A partir de 2003, passou a atuar também na distribuição. Produziu filmes de importantes diretores brasileiros do campo da ficção e do documentário, como o próprio Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Luis Fernando Carvalho, Fernando Meirelles, entre outros. Os filmes de Walter e João Salles também são produzidos pela VideoFilmes. Walter Salles é importante diretor brasileiro de filmes de ficção, com destaque para *Central do Brasil* (1998), indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1999. João Moreira Salles é documentarista, tendo dirigido filmes como *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004), este último em projeto conjunto com *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho. Os irmãos são da família Moreira Salles proprietária do Unibanco, hoje em fusão com o Banco Itaú. A produtora e distribuidora VideoFilmes ocupa um espaço alternativo no mercado brasileiro tanto no cinema de arte internacional e nacional como no documentário, produzindo e lançando filmes e DVDs.

²² O Prêmio Adicional de Renda foi criado em 2005 para estimular o desempenho comercial do cinema nacional ampliando seu público. Para isso, ele contempla empresas nas categorias de produção, distribuição e exibição em novos projetos. Dados disponíveis em: < <http://www.ancine.gov.br/fomento/par>>. Acesso

R\$ 45201, 82 e pela VideoFilmes na categoria de empresa distribuidora no valor de R\$ 385.275, 24 divididos com mais dois longas, *Mutum* (2007) e *Santiago* (2007).

Assim, *Jogo de cena* teve estreia nos cinemas em 2007 e circulou nos festivais de cinema do país e internacionais, tendo ganhado os seguintes prêmios: Alhambra de Ouro de Melhor Longa-metragem no 2º Festival de Granada de Cinemas do Sul em 2008, Troféu Memorial da América Latina pelo Prêmio do Público no 3º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo, Melhor Filme de 2007 pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

O longa, filmado em película 35mm colorida, tem 107 minutos de duração. As filmagens tiveram lugar no Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro, onde também foram realizadas as entrevistas da fase de pesquisa. Documentário de vertente ensaística, *Jogo de cena* é uma reflexão sobre cinema, encenação e memória, mas principalmente um exercício a respeito do próprio método de Coutinho que é, no filme, profundamente questionado e modificado, ao mesmo tempo em que se mantêm os elementos fundamentais deste estilo de filmar.

Dessa maneira, *Jogo de cena* representa um momento de inflexão na carreira do diretor, a partir do qual acredita-se ser possível traçar rupturas e permanências em relação ao resto da sua obra. O dispositivo básico foi construído a partir da mistura de histórias contadas por mulheres que se prontificaram a participar do filme – formato parecido com o dos outros filmes de Coutinho – com atrizes, conhecidas e desconhecidas do público, interpretando essas histórias. A partir dessa premissa inicial da produção de duplas, para cada personagem uma atriz, o filme se complexifica com personagens sem atrizes correspondentes, uma atriz cuja personagem não participa do filme, atrizes contando histórias próprias e falando do desafio enfrentado no documentário.

A montagem articula todas estas camadas de modo a construir o jogo no qual Coutinho é também diretor e personagem. Neste filme, a montagem é crucial para a narrativa, uma vez que há materiais filmados em momentos totalmente distintos (as cenas das personagens foram gravadas meses antes das cenas das atrizes) que foram colocados em relação na edição e também porque é no momento da montagem que o jogo adquire forma.

São treze mulheres no filme incluindo as atrizes e personagens, elas relatam ao espectador memórias cuja proximidade temática é enfatizada pela montagem. Assim, ao longo do filme retornam palavras, gestos, histórias, seja pela duplicidade do efeito das atrizes

contando histórias das personagens ou por essa “sutil similitude”²³ costurada por Coutinho. As narrativas falam do universo feminino, da maternidade, das mortes e perdas, da relação com o pai e os maridos, histórias de dificuldade e superação que envolvem o universo íntimo e privado, mas que são partilhadas pelas personagens formando uma coletividade. O diálogo com a imaginação melodramática, já apontada por Mariana Baltar²⁴ como uma característica marcante da obra de Coutinho, faz-se presente também em *Jogo de cena* (2007).

Ao trazer as atrizes e essas sucessivas camadas de dúvida para o filme, estabelece-se uma dissociação entre fala e sujeito do discurso, que aponta para um questionamento do próprio método de Coutinho e para esta (des)conexão entre sujeito da experiência e sujeito da enunciação. O filme debate assim alguns dos pontos fulcrais do testemunho, como seu caráter fiduciário – uma vez que testemunha-se sempre diante de alguém, a testemunha deseja crédito, isso faz do testemunho uma relação de confiança²⁵.

A uma hora e oito minutos de filme, o corte que faz passar da personagem Aletha para a atriz Fernanda Torres nos leva de volta ao momento da chegada ao teatro, quando a atriz repete o gestual e a fala de Aletha desde o início, dizendo enquanto entra no palco: “quanta gente”. Nesse momento, Coutinho a interrompe dizendo: “Você fez igualzinho a ela”. Fernanda responde: “Mas não é isso?” Então, a atriz comenta a respeito da surpresa de Aletha com o número de pessoas na equipe.

Fernanda Torres retoma a interpretação, mas logo sua fala torna-se permeada de silêncios e expressões de dificuldade, em uma crise na qual a atriz toma de empréstimo as palavras e trejeitos da própria Aletha: “que doido, cara, muito doido”, depois “é tão engraçado, gente”, “que coisa idiota, que coisa idiota, né?” e “que loucura, gente, que loucura, nossa senhora, que dificuldade que eu tô passando. Que loucura, que loucura, Coutinho”.



Figuras 1 a 3: Imagens da crise de Fernanda Torres em *Jogo de cena*, suas expressões e gestos

²³ BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Blog dispositivos de visibilidade e subjetividade contemporânea, 2 de novembro, 2007, [n. p.]. Disponível em: <<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>> Acesso em: 12 fev. 2014.

²⁴ BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. Op. cit.

²⁵ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit.

Nesses momentos, muitas vezes entre as falas do “papel” Aletha, não sabemos se Fernanda expressa sua crise como atriz ou se ela continua na personagem. Além das palavras há os gestos da atriz de levar a mão à cabeça, olhar para cima ou para baixo, os silêncios e hesitações, até a forma de sentar na cadeira, que em certos momentos assemelham-se espantosamente aos de Aletha. A questão não é distinguir por meio da análise de quem é a fala, mas justamente perceber nesses silêncios e lapsos entre personagem e atriz os momentos em que o filme, de forma mais instigante, consegue levar esse jogo de indecidibilidade.

Por meio da montagem, a narrativa constrói esse jogo que é representativo do filme ao articular as imagens/sons em movimento de Fernanda e Aletha, gravadas em momentos diferentes, criando uma montagem em que uma se sucede a outra, começando pela personagem e depois pela atriz, fazendo a segunda repetir o que foi dito pela primeira, e depois brincando com essa ordem. Coutinho faz conviver a personagem e a atriz – assim como faz com outras “duplas” do filme –, criando uma temporalidade própria para sua narrativa que aproxima momentos de gravação distintos, possibilitando encontros fílmicos e a emergência de novas relações a partir do encontro entre essas imagens. As histórias de *Jogo de cena* voam e circulam, numa espécie de “eterno retorno”, mas mantendo a ideia de que a repetição é sempre a criação também de uma outra história, que é outra e a mesma a um só tempo.

Ao manter a crise da atriz na montagem, bem como depoimentos de Andréa Beltrão e Marília Pêra sobre o exercício proposto, Coutinho enfatiza a espontaneidade e o risco do filme até mesmo nos momentos supostamente mais artificiais. Essa camada dá um tom reflexivo ao documentário que indaga sobre seu próprio dispositivo, o que confere o caráter ensaístico anteriormente mencionado. Desse modo pretende-se, com o desenvolvimento dessa análise ao longo dos capítulos da dissertação, tocar em pontos importantes do debate sobre memória, ficção, verdade e testemunho.

Fazendo história com o cinema

Os historiadores, já há algum tempo, têm se voltado para a relação do cinema com a história – desde os anos 1920, se considerarmos o trabalho de Kracauer, que dedicou-se a essa temática ainda que não fosse historiador de formação; desde os anos 1950, se tomarmos como marco a obra de Georges Sadoul, e a partir dos anos 1970, se adotarmos como marco a obra de Marc Ferro, tendo sido esta a grande referência para os estudos desde então até o

momento. Faz-se necessário, assim, estabelecer um diálogo com este já grande conjunto de trabalhos historiográficos que estudam as relações entre história e cinema.

Nesse sentido, cabe especificar as escolhas teórico-metodológicas que orientaram a dissertação que se segue, no que se refere às relações entre cinema e história. De início vale mencionar que o cinema é abordado neste trabalho não (apenas) como fonte, mas principalmente como objeto e sujeito da história. Desse modo, busca-se compreender os papéis desempenhados pelas imagens cinematográficas na história, a partir do entendimento de que essas imagens atuam como sujeitos/agentes históricos²⁶.

Pretende-se, sob esta perspectiva, articular reflexões acerca da relação cinema e história com pesquisas sobre a imagem e seu papel na historiografia, a partir da proposta de uma história visual²⁷. Essa articulação implica um duplo deslocamento em relação ao que tradicionalmente se consolidou nos trabalhos sobre história e cinema. Primeiro, propõe-se a passagem de uma história do cinema ou das imagens para a história visual. E como segundo ponto, busca-se distanciar da abordagem metodológica que caracteriza os estudos de história e cinema, em benefício de uma reflexão teórica capaz de incorporar reflexões do campo dos estudos fílmicos.

A mudança de uma perspectiva que pensa história e cinema para a perspectiva de uma história visual implica sair do problema do cinema como fonte, para trabalhar questões envolvendo a dinâmica da visualidade. De acordo com a definição proposta por Ulpiano Meneses, a história visual não é apenas uma história a partir de imagens como fonte, o

“visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento – embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os *problemas visuais* que terão de justificar o adjetivo apostro a “História”.²⁸

O objeto da história visual é formado pelas transformações da visualidade, ou ainda melhor, da cultura visual de uma dada sociedade no tempo. Nesse sentido, o diálogo com outras disciplinas faz-se necessário, especialmente com os estudos visuais, campo interdisciplinar dedicado à cultura visual, surgido nos anos 1990, nos Estados Unidos, unindo

²⁶ CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 458 p.

²⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005. p. 33-56; MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, história visual, cultura visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p.11-36, 2003.

²⁸ MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, história visual, cultura visual: balanço provisório, propostas cautelares. Op. cit., p. 15-16, grifos do autor.

profissionais de áreas como letras, antropologia, história da arte, sociologia, psicanálise e semiótica.

Sob essa perspectiva, parte-se do princípio de que as imagens são agentes da história: “uma forma da expressão visual resultante de uma prática social que agencia processos e produz sentidos, num movimento constante de deslocamentos por dentre outras imagens”²⁹. Trabalhar com as imagens cinematográficas, a partir dessa abordagem, exige investigar os circuitos sociais e processos de agenciamento dessas imagens, fazendo-se necessário traçar a “biografia” do filme – ou seja, a trajetória desde o projeto até o produto filme e sua circulação.

Também coloca-se a necessidade de estudar, como faz Ana Maria Mauad em seus trabalhos sobre fotografia e história, a articulação entre as práticas artísticas – que são sociais e culturais – e a experiência histórica. No caso do cinema, interessa a relação das imagens cinematográficas, a partir das práticas envolvidas em seu circuito social – desde a produção até a recepção –, com a experiência histórica moderna.

Construindo uma linguagem própria por meio da montagem nas primeiras décadas do século XX, o cinema constituiu-se como experiência social, engendrando novos comportamentos e relações de olhar que atuaram na formação do espectador. O cinema guarda, assim, uma profunda relação com o modo de vida moderno e sua temporalidade, como mostram os artigos do livro *O cinema e a invenção da vida moderna* reunidos por Leo Charney e Vanessa Schwarz³⁰. Acredita-se que esta perspectiva é fecunda para a compreensão das relações entre história e cinema, por possibilitar abordar a modernidade cinematográfica como algo que se inscreve na imagem fílmica e no cinema como experiência social.

A relação entre cinema e modernidade traz questões complexas, algo que se evidencia no debate a respeito da oposição cinema clássico/moderno, separação até hoje muito utilizada nos estudos da área. Entende-se aqui que essas divisões esquemáticas acabam por solapar as nuances de um processo histórico complexo, ao evidenciar a ruptura entre estes dois modelos de cinema.

Toma-se, aqui, como referência as reflexões de Jacques Aumont³¹, autor que indaga a modernidade cinematográfica na relação com as outras artes, questionando a aplicabilidade do conceito de classicismo para uma arte que já desponta no decorrer da modernidade. Para este

²⁹ MAUAD, Ana Maria. Itinerários da memória – práticas fotográficas, trajetórias profissionais e os sentidos da história. *Nuevo Mundo – Mundos Nuevos*, Jun. 2012. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/63139>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

³⁰ CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Op cit.

³¹ AUMONT, Jacques. *Moderno?* Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008. 96 p.

estudioso, o cinema é moderno desde seu surgimento na passagem para o século XX, muito embora essa modernidade do primeiro cinema e de seu período de estúdios seja mais facilmente observada à distância do tempo.

De toda forma, não se pretende reforçar a dicotomia clássico/moderno, mas sim ressaltar como os movimentos do dito cinema moderno forjaram-se a partir desse contraponto com o cinema dito clássico do pré-guerra, especialmente o cinema dos estúdios de Hollywood. A ideia da emergência de um cinema moderno no pós-guerra foi sustentada pelos próprios cineastas e teóricos entusiastas dessa cinematografia que então surgia. Dessa maneira, estes conceitos – cinema clássico/cinema moderno – não podem ser tratados como blocos rígidos, uma vez que eles também têm sua própria história.

O segundo deslocamento em relação à tradicional forma de trabalhar história e cinema consiste no enfrentamento dos desdobramentos teóricos para a historiografia trazidos pelo trato com as imagens, neste caso, cinematográficas. Isso implica a passagem de uma abordagem metodológica que visa estabelecer como tratar o cinema enquanto fonte histórica, ainda predominante nos estudos de história e cinema, para uma abordagem capaz de investigar as “implicações teóricas que o cinema imprime à historiografia”³².

Segue-se aqui o caminho de alguns estudiosos importantes, como a historiadora francesa Michèle Lagny, para quem o cinema coloca novas questões para o fazer historiográfico:

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.³³

É nesse sentido que pretende-se, neste trabalho, tecer, a partir do cinema documentário de Eduardo Coutinho, reflexões a respeito do fazer historiográfico e das temporalidades da história. Para isso, é preciso estabelecer um diálogo com o campo dos estudos da área de cinema, que não apenas fornecem subsídio metodológico, mas também permitem avançar nesses debates teóricos.

Santiago Jr.³⁴ menciona a expulsão da estética dos estudos historiográficos voltados ao

³² SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, Ouro Preto, MG, n. 8, abr. 2012, p. 152.

³³ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de pesquisa em história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 100.

³⁴ SANTIAGO JÚNIOR. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). Op. cit.

cinema, marcando-os pela ausência de diálogo com o campo dos estudos cinematográficos. Evidencia-se, assim, a importância do estabelecimento de um elo, entre teoria da história e teorias do cinema nas pesquisas, capaz de fazer avançar além dos problemas metodológicos. É preciso se perguntar a respeito das implicações do cinema para a história e as formas narrativas de contar o passado.

Esta dissertação de mestrado parte de uma indagação teórica a respeito das relações entre o trabalho do documentarista e o do historiador, ao lidar com o tema da memória a partir da imagem e do testemunho. Para isso, busca-se um aprofundamento nas questões do âmbito da narrativa e da linguagem cinematográfica em diálogo com a escrita da história.

História e cinema outra vez: o caso do documentário

Quase todos os trabalhos que tratam da relação entre história e cinema, ao menos os textos mais teóricos que buscam definir os principais aspectos dessa aproximação dos dois campos, mencionam uma maior afinidade ou preferência do historiador pelos documentários. Também há um consenso na literatura a respeito da necessidade de se afastar de uma leitura essencialista do documentário, bem como das reivindicações de uma maior verdade ou realismo associada a este campo cinematográfico.

Para Michèle Lagny, a preferência dos historiadores pelo documentário parte de uma oposição simplista:

À primeira vista, a partir dessas definições simples, a escolha parece simples também. Os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte, ainda que num primeiro momento, pelo “cinema do real”, como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e o lucro dos produtores. É claro que, de fato, tudo não é tão elementar e os historiadores – já nos assinalaram – rapidamente experimentaram o mais vivo interesse pelos filmes de ficção.³⁵

Com visão semelhante, o historiador Robert Rosenstone afirma, em capítulo de seu livro *A história nos filmes, os filmes na história* dedicado ao documentário, que é preciso ter cuidado com a ênfase muitas vezes colocada na “relação ‘indexativa’ com a realidade” travada nos filmes documentários, uma vez que estes filmes sempre fizeram e fazem “mais do

³⁵ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de pesquisa em história. Op. cit., p. 112.

que simplesmente refletir o mundo real”³⁶.

Ainda assim, como afirma o pesquisador de cinema Silvio Da-Rin, a recusa de uma definição essencialista para o documentário não impede que seja possível observar a “persistência de uma tradição” que permite o reconhecimento de um filme como tal. Nesse sentido, “se suas ‘fronteiras incertas’ desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isto não nos impede de reconhecer a existência concreta deste ‘grande regime cinematográfico’”³⁷.

Na perspectiva adotada nesta pesquisa, considerou-se o documentário a partir de sua própria história no interior do processo de consolidação do cinema como arte. Assim, é preciso lembrar que, como regime cinematográfico³⁸, o documentário é herdeiro das produções do cinematógrafo dos irmãos Lumière, dos travelogues e das atualidades. No entanto, sua história, como tal, tem início justamente com o fim desse primeiro período do cinema – ou pré-cinema – e com a consolidação da linguagem cinematográfica.

Como afirma Jean-Claude Carrière³⁹, foi com o trabalho de montagem que uma linguagem propriamente cinematográfica começou a ganhar forma. Segundo este autor,

Nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral. [...] Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem.⁴⁰

Assim, com o advento da montagem, surge um modo próprio de narrar que produziu o que reconhecemos, ainda hoje – apesar de todas as mudanças tecnológicas –, como cinema. E o documentário surgiu da junção entre elementos das atualidades, dos travelogues, dos filmes dos irmãos Lumière com a invenção da narrativa cinematográfica⁴¹.

O documentário é abordado nesta pesquisa na qualidade de objeto/conceito histórico, portanto mutável, construído e sustentado por sujeitos e instituições. Ao longo do tempo, as definições deste campo do cinema resultam de acordos, disputas e “questões historicamente

³⁶ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 109-110.

³⁷ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. p. 18-19.

³⁸ Este termo é tomado aqui conforme desenvolvido na obra *O significante imaginário*, de Christian Metz. (METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311 p.)

³⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 200 p.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

⁴¹ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Op. cit.

partilhadas por uma comunidade de praticantes”⁴². Isso significa dizer que o documentário – assim como o cinema, as artes ou mesmo a história – não é um campo homogêneo, mas um espaço de contradições.

Historiadores como Rosenstone e Lagny partem, assim, de uma visão do documentário que, em acordo com grande parte dos estudos de cinema hoje, não apaga as diferenças com o drama ficcional, mas busca reconhecer as especificidades da relação que os filmes documentais travam com o real, sem deixar de reconhecer a presença do ficcional e da encenação nestas películas.

Essas são apenas observações preliminares, no entanto, é preciso apontar para um paradoxo: apesar da insistentemente mencionada atração do historiador pelos documentários, há muito mais estudos dedicados aos dramas ficcionais, por meio do conceito de “filme histórico” que raramente é aplicado ao documentário. É o caso de autores pioneiros como Marc Ferro e Pierre Sorlin e de expoentes de gerações mais recentes como Lagny e Rosenstone.

Existe, é fato, um número considerável de trabalhos dedicados à análise historiográfica de filmes documentários, no entanto é importante apontar para a predominância do cinema ficcional especialmente nos estudos que buscam balizar teórica e metodologicamente a relação história/cinema, nos quais a parte dedicada aos documentários é quase sempre menor, senão ausente. Muitas vezes restringe-se a essa afirmação de que o historiador prefere os documentários, para depois dedicar-se ao drama histórico ou a elementos gerais do cinema para os quais o paradigma é o filme de ficção.

Assim como há poucos estudos que desenvolvem relações teóricas entre história e cinema, para além dos cuidados e aspectos metodológicos, no caso do documentário parece existir uma dificuldade em ultrapassar o diagnóstico descrito acima – ou seja, não se deve confiar na reivindicação realista do documentário que se estabelece a priori, deve-se reconhecer a carga de ficcionalidade ainda que isso não desconsidere a existência de um regime cinematográfico distinto do filme ficcional.

Assumindo que haja, de fato, uma inclinação do historiador pelo documentário, é preciso indagar, então, por que ela não se manifesta por meio do desenvolvimento de estudos a respeito dessa relação.

O historiador norte-americano Robert Rosenstone dedica (apenas) um de nove capítulos em *A história nos filmes, os filmes na história* aos filmes documentários, no qual

⁴² DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Op. cit., p. 19.

argumenta: “sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente parece apontar, ou pelo menos em uma escala bem menor do que o longa-metragem de ficção, para uma nova maneira de pensar o passado”⁴³.

Ainda que a seguir ele afirme que a confiança excessiva no documentário da parte de historiadores, jornalistas e público é equivocada⁴⁴, não nos parece que essa afirmação negue um aspecto importante da primeira parte da citação acima, qual seja, a aproximação com aspectos da história escrita acadêmica. E quando, ao final do capítulo, o autor diferencia a narrativa do documentário e da história, é para apontar novamente os limites do primeiro.

É evidente que o trabalho do historiador guarda especificidades próprias que o diferenciam daquele realizado por documentaristas diante do desafio de elaborar o passado. Dessa maneira, seja no âmbito das convenções e regras internas ou dos objetivos e da forma, há várias diferenças. Por outro lado, parece difícil negar as proximidades entre os dois campos – formais, temáticas e/ou estéticas.

No entanto, as aproximações não estão, necessariamente, nas características apontadas por Rosenstone, que parece defender uma maior inventividade do cinema ficcional em relação ao documentário. Essa perspectiva parece ignorar que este regime cinematográfico tem se mostrado, ao menos nas últimas décadas, um campo criativo e aberto, explorando as possibilidades do ensaio e as fronteiras com a ficção.

Neste trabalho propõe-se estudar proximidades e distâncias entre documentário e história, mas a partir das possibilidades abertas por obras e movimentos deste regime cinematográfico que, assim como a historiografia das últimas três décadas, caracterizam-se pela inventividade na elaboração de diferentes formas de lidar com o passado e o real. Desse modo, afasta-se da ideia do documentário como sinônimo de verdade, mas também da relação imediata entre documentário e história como campos correlatos.

Busca-se explorar os diversos aspectos dessa relação, a partir das incertas fronteiras entre “verdadeiro, falso e fictício”⁴⁵ como espaços de criação. Como afirmam Ana Maria Mauad e Ana Carolina Maciel, “é justamente na zona limítrofe entre real e ficção que o diálogo entre a historiografia e documentário se torna mais instigante”⁴⁶.

Portanto, o apoio teórico-metodológico de estudos sobre o documentário é essencial ao

⁴³ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Op. cit., p. 110.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁵ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 14.

⁴⁶ MAUAD, Ana Maria; MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. Documentário e prática historiadora: limites e possibilidades. *Primeiros Escritos*, n. 15, p. 1-12 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/PRIMEIROS%20ESCRITOS%20-%20Video%20e%20Historia%20+Ana.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2013.

processo de diálogo e análise das fontes cinematográficas.

A tipologia elaborada pelo teórico norte-americano Bill Nichols⁴⁷ a respeito dos modos de documentar foi utilizada para apoiar as análises do método do documentarista Eduardo Coutinho. Os modos de documentar, segundo Nichols, são seis: expositivo, observativo, participativo, reflexivo, poético e performático. São importantes para esta dissertação a definição dos modos participativo e reflexivo, associados à estética do diretor estudado.

O modo participativo é caracterizado como vertente do documentário surgido no contexto do pós-guerra na Europa e na América do Norte. A forma interativa/participativa é contemporânea do modelo observativo, e ambos são parte desse novo documentário baseado no som direto. Fundado na intervenção do diretor e da câmera no mundo filmado, “no documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar”⁴⁸. Dessa maneira, segundo este autor, “quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente”⁴⁹.

Como se observará no capítulo um, o documentário de Eduardo Coutinho, assim como grande parte do documentário brasileiro da mesma época, filia-se a esse modo de documentar em que assume-se a intervenção como parte essencial da relação com o mundo, as personagens e o espectador. Adotando a conversa como elemento central da narrativa cinematográfica, Coutinho segue uma forte tendência do modo participativo, no qual “a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema”⁵⁰.

Além dessa postura engajada, é possível apontar a presença de uma reflexividade na obra deste documentarista, que faz com que este modo do documentário também seja importante para compreender este cinema. Desse modo, retoma-se a descrição de Nichols:

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação.⁵¹

⁴⁷ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005. 270 p.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 154-155.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 154-155.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 159.

⁵¹ *Ibid.*, p. 162.

Essa característica de crítica da representação e de questionamento dos próprios dispositivos documentais aparece com força no documentário brasileiro a partir das décadas de 1989/1990. Na obra de Coutinho essa característica, presente desde *Cabra marcado para morrer* (1984), ganha maior força em *Santo forte* (1999) e torna-se a grande questão em *Jogo de cena* (2007). Esse movimento, contudo, não é linear, mas complexo, repleto de mudanças na forma de colocar o componente da reflexividade.

É importante assinalar que não se pretende enquadrar os filmes ou o diretor estudados em tipos fechados, e sim operar com esses modos como conceitos que permitem compreender melhor aspectos dessa cinematografia; como afirma Nichols, “a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total”⁵². Para além dessa observação, vale complementar assinalando para o fato de que cada filme pode ter diversos ou até mesmo um pouco de cada um dos tipos desenvolvidos por Nichols. Assim, ao mencionar o diálogo de um filme ou de um diretor com dado modo de documentar, não se pode perder de vista que trata-se do reconhecimento de elementos centrais que não eliminam o diálogo da obra com outros modos distintos.

Esta dificuldade de encaixar uma obra em um dado perfil e de adaptar um filme a um método pronto de estudo, justifica a opção por não adotar nenhuma metodologia de análise fílmica em particular como modelo. Adotou-se, assim, como princípio a elaboração de um método articulado no próprio contato com o filme, fazendo uso das teorias e metodologias existentes e da bibliografia sobre documentário como um suporte para este trabalho de análise.

O texto da dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro explora-se a trajetória de Coutinho no cinema nacional, com destaque para sua incursão no campo do documentário. No segundo analisa-se o método de Coutinho, buscando o lugar da memória na cinematografia do diretor. Já o terceiro e último capítulo é dedicado ao filme *Jogo de cena* (2007), a partir do qual são analisadas as permanências e as mudanças do método deste cineasta no que diz respeito à questão da memória.

⁵² NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Op. cit., p. 136.

1 EDUARDO COUTINHO: HISTÓRIA (D)E ENCONTROS

As estruturas de produção dos filmes têm sua história própria.

Michèle Lagny⁵³

Tornou-se comum afirmar que o cinema de Coutinho é um “cinema do encontro”⁵⁴. A partir dessa denominação, busca-se, neste capítulo, pensar os encontros que possibilitaram a construção da trajetória deste cineasta, cuja carreira atravessa um longo período da história recente do país – o documentarista, que continua em atividade, completou em 2013 oitenta anos e seis décadas de carreira no cinema. Assim, alguns aspectos da biografia de Coutinho serão aqui destacados, mas sempre pensados em relação ao momento vivido pelo cinema brasileiro e pelo campo artístico de forma geral.

Interessa aqui, especialmente, o período da carreira como documentarista, no entanto mostra-se necessário um recuo até o início de sua trajetória como cineasta na década de 1960, tanto porque é nesse momento que se inicia o projeto de *Cabra marcado para morrer* (1964/84), como pela importância desse período para o cinema nacional e a história política do país. Questões presentes na geração de cineastas do Cinema Novo⁵⁵, da qual Coutinho fez parte, ainda que de forma marginal, e problemas do documentário da época acompanharão seu cinema, servindo como exemplo ou contraponto.

Nesse sentido, cabe traçar alguns elementos de sua trajetória como cineasta, a fim de se estabelecer as características desse método, e de localizar a biografia intelectual de Coutinho no interior do universo artístico brasileiro nos mesmos períodos, em especial no âmbito do cinema. Desse modo, orientam este capítulo os conceitos de biografia e trajetória conforme têm sido debatidos no âmbito da história e das ciências humanas⁵⁶. Neste trabalho,

⁵³ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de pesquisa em história. Op. cit.

⁵⁴ MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro (Org.). *Catálogo da retrospectiva diretores brasileiros – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

⁵⁵ Ver nota nº 2.

⁵⁶ Comumente associada à historiografia tradicional e historicista, a biografia vem sendo, nas últimas décadas, reabilitada pelos historiadores em suas potencialidades e formatos, cada vez mais diversos. Assim, a historiografia recente tem buscado estudar a complexa relação entre indivíduo e sociedade em um movimento de revalorização da biografia, no interior do qual vale destacar o trabalho de estudiosos como Sabina Loriga (*O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 232 p.) e Giovanni Levi (*Usos da biografia*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167-182). Vale lembrar que esse movimento não ignora as inúmeras críticas à biografia tradicional ou as ressalvas apontadas por Bourdieu (*A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). Op. cit., p. 183-191) em conhecido texto, no qual o autor prefere o conceito de trajetória. Acredita-se que a maior parte destas críticas foi, se não resolvida, incorporada pelos debates historiográficos mais recentes. Para maior conhecimento do debate, ver

busca-se compreender a noção de trajetória do indivíduo a partir das categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativas teorizadas por Reinhart Koselleck⁵⁷, bem como a partir das relações entre memória e projeto conforme proposta de Gilberto Velho⁵⁸.

Koselleck define espaço de experiência e horizonte de expectativa como categorias que “entrelaçam passado e futuro [...]]e[dirigem as ações concretas no movimento social e político”⁵⁹. Como mostra o autor, ambas as categorias são referentes ao presente, ou ainda a relação que este tempo estabelece com o passado – experiência – ou com o futuro – expectativa. Daí deriva a diferença fundamental entre as duas, a expectativa diz respeito a esse horizonte que podemos apenas vislumbrar, mas com o qual travamos relação totalmente diversa daquela que podemos estabelecer com a experiência, já que esta lida com – e dá acesso ao – já acontecido.

Conforme observa Koselleck, “é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções fazendo surgir o tempo histórico”⁶⁰. Desse modo, deve-se pensar a história a partir dessas tensões, entendendo como o presente é a um só tempo carregado de experiência e de expectativa, o que significa que a história não é dada *a priori*, mas vivida nessa dinâmica tensa entre elaborar e processar a experiência passada na projeção do futuro.

Segundo Gilberto Velho, a ascensão do indivíduo como sujeito, ocorrida nas sociedades ocidentais modernas, fez com que biografia e trajetória passassem a desempenhar um papel fundamental nas construções identitárias. Nesse contexto, a memória surge como elemento capaz de conferir “consistência à biografia” e permitir a esse “indivíduo-sujeito” elaborar projetos⁶¹.

Assim, Velho pensa a relação entre passado e futuro estabelecida por meio das categorias de memória e projeto. Espaço de experiência e horizonte de expectativa podem ser aproximados a memória e projeto, e a história surge dessa dinâmica, a partir da qual pode-se, também, pensar a trajetória de um indivíduo. Desse modo, o indivíduo constitui-se como sujeito a partir da trajetória formada por meio de uma elaboração do passado no presente que

SCHMIDT, Benito. História e biografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus, 2011. p. 187-205.

⁵⁷ KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 305-327.

⁵⁸ VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 97-105.

⁵⁹ KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. Op. cit., p. 308.

⁶⁰ Ibid., p. 313.

⁶¹ VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. Op. cit., p.100-101.

permite estabelecer projetos de futuro.

A partir dessa proposta de pensar a dinâmica do tempo histórico, é possível escapar a alguns impasses da escrita da história ocasionados pelo engessamento da ideia de contexto, que acaba por definir um dado tempo histórico apenas como experiência, esquecendo-se que vivenciado como presente cada momento é carregado dessa tensão. Assim, o trabalho do historiador também é o de tratar dos projetos e expectativas, tenham sido estes realizados ou não. Dessa forma, busca-se nesse capítulo traçar a trajetória do cineasta Eduardo Coutinho em relação com seu tempo, buscando esse tempo vivido como experiência, ação e projeto.

A fim de reconstruir a trajetória do diretor, busca-se investigar o processo de construção de seu método na realização de cada filme, relacionando-o às condições de produção. Um estudo da trajetória de Coutinho impõe, desse modo, acompanhar o cinema nacional em suas mudanças desde os anos 1960 até o momento atual: o surgimento do Cinema Novo, a criação e fim da Embrafilme⁶², o advento de uma nova legislação de incentivo à cultura e ao audiovisual a partir dos anos 1990⁶³, o *boom* do documentário nas últimas duas décadas.

A carreira de Coutinho é marcada por uma permanência no campo do cinema brasileiro – e desde os anos 1970 no documentário – que é rara na cinematografia nacional. Entretanto, vale mencionar que essa constância da carreira do cineasta ao longo de tantos anos não foi isenta de momentos de descontinuidades, alternando entre altos e baixos, como o período entre *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo forte* (1999), durante o qual os filmes do diretor estiveram fora das salas de cinema – oscilações que se assemelham às vividas pelo próprio cinema brasileiro no mesmo período. Dessa maneira, reconstituir a trajetória de Coutinho implica tratar da história recente do audiovisual no Brasil, incluindo seus meios de produção, de circulação, de consumo e de financiamento.

⁶² A Embrafilme foi uma empresa estatal de economia mista vinculada ao INC criada em 12 de setembro de 1969 durante a ditadura civil-militar (1964-1985), no governo Costa e Silva, que atuou como mediadora no âmbito da produção e distribuição de filmes financiando o cinema nacional até sua extinção em 16 de março de 1990, já após o fim da ditadura, durante o governo Collor. No período entre 1974 e 1979, a estatal foi dirigida pelo cineasta Roberto Farias, este momento marcou o auge da empresa no qual foi alcançada melhora na distribuição dos filmes nacionais aumentando receita e público. Ainda assim, segundo dados do site do Centro Cultural São Paulo, o cinema nacional nunca ultrapassou 35% do público pagante do mercado nacional de salas de cinema. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2013. Sobre a Embrafilme e seu papel nas relações entre os cineastas e o Estado brasileiro, ver também: AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2011. 179 p.

⁶³ A Lei Rouanet ou Lei de Incentivo à Cultura – Lei 8313/1991 e, posteriormente, a Lei do Audiovisual ou Lei 8685/1993 criaram mecanismos de financiamento de projetos audiovisuais por meio de incentivos fiscais aos investidores. A seleção dos projetos funciona através de editais. Essa legislação permitiu a recuperação do cinema brasileiro, cuja produção chegara a quase zero após o fechamento de Embrafilme em 1990.

1.1 Encontro com o cinema, ou Coutinho e a geração⁶⁴ de cineastas brasileiros dos anos 1960

A herança do Cinema Novo? A herança é isso, aprender a assimilar criticamente as coisas, esse é que é o problema, entendeu? Eu acho que não temos mais as condições de despotismo no Cinema Novo. Aquela época acabou, mas é preciso assimilar dela o que pode ser útil para nós hoje, compreende? [...] O desafio agora é quanto a novas formas de fazer – e este foi o caso do Cinema Novo, não é?

Eduardo Coutinho em entrevista a Alex Viany, 1985⁶⁵

Nascido na cidade de São Paulo em 1933, Eduardo de Oliveira Coutinho⁶⁶ é muito discreto no que concerne a sua vida pessoal. Sobre sua família, sabe-se, a partir de breves comentários em entrevistas, que era numerosa e que os problemas familiares foram um dos fatores que o levaram a se instalar no Rio de Janeiro, ao voltar da França onde fizera um curso de cinema, no início da década de 1960 – a outra motivação era de ordem profissional, já que o Rio era onde estavam os diretores do Cinema Novo protagonizando a cena do cinema nacional.

De acordo com relato do diretor em entrevista concedida a Carlos Mattos⁶⁷, Coutinho obteve “influências familiares e de formação totalmente conservadoras e de direita”, tendo mudado suas posições políticas ao longo do tempo, por meio das viagens, para a Europa e pelo Brasil, pelo contato com o CPC (Centro Popular de Cultura da UNE) e com as leituras, principalmente da obra de Bertolt Brecht.

Os primeiros contatos com o cinema aconteceram na infância e na adolescência, como espectador e cinéfilo. Em 1952, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, abandonando o curso um ano depois. Em 1954, começou a trabalhar como jornalista,

⁶⁴ O conceito de geração é adotado aqui segundo a perspectiva desenvolvida por Sirinelli (SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 137), segundo a qual a categoria é vista “ao mesmo tempo como objeto de história e como instrumento de análise” e deve ser pensada em termos históricos, portanto variável cronologicamente. Isso implica assumir que a geração não é um conceito estático e imutável, modificando sua abrangência de acordo com o próprio ritmo dos acontecimentos históricos. No século XX, a distância entre as gerações diminuiu consideravelmente, causando um fosso entre elas, devido ao enorme número de mudanças tecnológicas, históricas ocorridas em curtos espaços de tempo. Nesse caso, o conceito auxilia a pensar a inserção desses jovens que conviveram na década de 1960 em torno do grupo do Cinema Novo, possibilitando analisar a trajetória de Eduardo Coutinho no interior de sua geração.

⁶⁵ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. 528 p.

⁶⁶ Os dados biográficos de Coutinho podem ser consultados nos livros *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real* (2003), de Carlos Alberto Mattos e *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2007), de Consuelo Lins, bem como na entrevista concedida pelo diretor ao projeto Memória do Cinema do MIS-SP (1993).

⁶⁷ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Op. cit., p. 90.

nas funções de revisor e copidesque da revista *Visão*, onde ficaria por três anos. Ainda, neste mesmo ano, participou do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo-MASP, evento que marcou sua primeira incursão mais específica no campo do cinema. Este curso foi dirigido por Marcos Margulies na Escola de Cinema do MASP, inaugurada em 1949 pelo cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti⁶⁸.

Ao participar do programa de auditório da TV Record “O dobro ou nada”, respondendo perguntas sobre Charlie Chaplin, recebeu um prêmio em dinheiro. O montante foi usado para custear sua ida à Europa, onde ficou por alguns anos. Na França, foi aluno do curso de direção do Institut des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC) de Paris, instituição na qual estudou com bolsa obtida a partir de cartas de recomendação levadas do Brasil, assinadas por Paulo Emílio Salles Gomes⁶⁹, Vinícius de Moraes⁷⁰ e Alberto Cavalcanti, na época, importantes nomes ligados ao cinema e ao campo cultural e artístico nacionais.

Coutinho não foi o primeiro cineasta brasileiro a estudar no IDHEC. De sua geração, além dele, Ruy Guerra – que apesar de não ser nascido no Brasil radicou-se aqui a partir de 1958, integrando a geração do Cinema Novo – estudou nesta instituição no início dos anos 1950. Silvio Tendler, uma geração mais jovem, também foi aluno do IDHEC, mas nos anos 1970. Saraceni foi outro cinemanovista que estudou fora do país, no Centro Experimental de Cinematografia de Roma nos anos 1960 e 61, com bolsa que ganhou com o curta *Caminhos* (1957). Estes que estudaram no exterior foram os únicos que tiveram uma formação técnica, os que ficaram no Brasil aprenderam na prática e no contato com amigos e colegas mais experientes, uma vez que não havia aqui um curso de cinema.

Em depoimento concedido no ano de 1993, ao Projeto Memória do Cinema do Museu de Imagem e do Som de São Paulo⁷¹, Coutinho enumera algumas insuficiências no curso de direção da instituição francesa, por proporcionar aos alunos pouca experiência prática.

⁶⁸ Alberto Cavalcanti foi um cineasta brasileiro com grande parte da sua carreira vivida fora do Brasil, para onde retornou no final da década de 1940, para auxiliar no projeto da Companhia Cinematográfica Vera Cruz – tentativa de implantar um grande estúdio de cinema no Brasil, realizada em São Bernardo do Campo, São Paulo, entre 1949 e 1954. Após o fracasso da Vera Cruz, Cavalcanti voltou para a Europa.

⁶⁹ Paulo Emílio Salles Gomes foi importante crítico e estudioso de cinema, tendo fundado o primeiro curso de cinema no Brasil, na Universidade de Brasília, na década de 1960. Na década de 1950, já era um importante nome no universo do cinema, tendo sido diretor da filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se transformaria na Cinemateca Brasileira anos mais tarde.

⁷⁰ Vinícius de Moraes foi poeta, escritor, compositor e diplomata (até 1968), entre outras funções, destacando-se no cenário da cultura nacional e internacional.

⁷¹ O MIS-SP era dirigido à época por Amir Labaki, que em 1996 se tornaria o diretor do maior festival de documentários do país, o *É Tudo Verdade*, que completa 18 anos em 2014. O projeto Memória do Cinema reúne, desde os anos 1970, depoimentos em áudio e vídeo de importantes personalidades do cinema nacional. Os dados acima e o depoimento de Coutinho foram consultados em visita ao Museu realizada em janeiro de 2013. COUTINHO, Eduardo. Depoimento Eduardo Coutinho. *Projeto Memória do Cinema Museu da Imagem e do Som*. São Paulo, 1993. (2 DVDs).

Segundo o diretor, no curso de direção as aulas teóricas eram predominantes, os laboratórios eram incipientes e os professores em geral não eram cineastas experientes. Desse modo, ele nega a importância do curso para sua formação como diretor de cinema, conferindo maior relevância à experiência adquirida nas atividades no ramo cinematográfico exercidas ao longo dos anos 1960 e 70, após seu retorno ao Brasil.

Em entrevista a José Carlos Avellar, concedida em 2000 e originalmente publicada na Revista *Cinemais*, o diretor também comenta as impressões do IDHEC:

Isso foi em 1958. Fui para o Idhec [...] O curso mesmo era ruim. É aquele negócio: as pessoas que davam aula eram as que não tinham vencido na profissão. Eventualmente tínhamos uma palestra de uma pessoa importante – Agnès Varda, por exemplo. Mas o curso mesmo... [...] Naquela época se faziam dois filmes, um mudo e um falado, de três a cinco minutos, no final do curso. Agora, no estúdio, quer dizer: era bem o Idhec antes da *nouvelle vague*, o filme era feito em estúdio, ninguém saía do estúdio. Para quem queria fazer cinema no Brasil era inconcebível, entende? [...] Era todo um troço fechado no academicismo [...] Era uma fase... Deve ter tido uma fase boa, mas na época em que eu estive lá foi uma fase francamente estagnada. Eu acho que depois da *nouvelle vague* começou a mudar e depois do Maio de 1968 mudou muito mais, não é?⁷²

Conforme comenta Pedro Simonard⁷³ em *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*, a crítica às escolas de cinema também era partilhada por outros da geração cinemanovista que, como Coutinho, defendiam a importância da experiência prática contra o academicismo das instituições de ensino. Certamente contribuíram para essa opinião a ausência de cursos de cinema no país o que levava a uma formação amadora, o ensino das escolas no exterior naquele momento que, como relata Coutinho, eram demasiado acadêmicas e defasadas em relação à estética do cinema moderno e a valorização maior da experiência profissional em detrimento do conhecimento acadêmico por parte desses cineastas.

Nesse sentido, o cineclubismo, a cinefilia e a prática por meio de contato com amigos também ligados ao cinema foram os elementos principais da formação dessa geração de cineastas no Brasil, ao que tudo indica mesmo para aqueles que estudaram formalmente fora do país. Contraditoriamente ou não, essa mesma geração atuou na estruturação dos primeiros cursos regulares de cinema no Brasil. Em 1962, Paulo Emílio Salles Gomes, Cacá Diegues, David Neves, Glauber Rocha, entre outros, atuaram na organização e realização de um curso

⁷² AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. (Entrevista publicada originalmente na Revista *Cinemais*, n. 22, mar./abr. 2000). In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 254-257.

⁷³ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. 128 p.

de cinema na PUC-Rio. Em 1965, Salles Gomes atuaria na instalação do curso de cinema da UnB, sendo alguns anos depois demitido desta instituição pelo governo militar; ele seria, ainda, professor no curso de cinema da ECA/USP a partir de 1968.

Coutinho retornou ao Brasil em 1960, ao voltar encontrou uma situação nova no cinema e nas artes: “quando fui para a Europa, bossa nova não tinha, Cinema Novo também não. Não existia. Quando eu voltei realmente voltei para uma coisa que não sabia o que era”⁷⁴. O momento do cinema no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, era de efervescência com o início do Cinema Novo – clima que os cineastas partilhavam com outros movimentos artístico-culturais do país. Havia grande entusiasmo com o nascente movimento, como se pode notar no texto de Alex Viany publicado em 1962: “Jovens imberbes invadem os laboratórios com o copião de seus primeiros filmes, manifestam-se vocações inesperadas, há um irresistível estado de euforia nos arraiais do cinema brasileiro”⁷⁵.

Coutinho também partilhava desse entusiasmo; em texto de 1962, Alex Viany transcreve uma fala de Coutinho a respeito do cinema nacional à época. Esse excerto revela a visão de um jovem aspirante a cineasta e sua percepção do movimento que o cerca. O tom é de esperança nas mudanças e de crítica ao cinema anterior, também aparece de forma marcante um traço que posteriormente seria criticado pelo diretor⁷⁶ como uma postura de julgamento e onipotência diante das classes populares. Segundo a transcrição de Viany:

“O Brasil” – diz ele – “vai se conscientizando, as reformas de base virão, por bem ou por mal, e o mundo muda. É natural, então, esperar por um cinema brasileiro com uma certa estabilidade industrial e um mínimo de força expressiva. Dos filmes em preparação, não esperamos tanto que eles sejam bons e bem feitos: torçamos antes para que sejam empenhados, polêmicos no bom sentido da palavra, que não usem os velhos truques que até os norte-americanos começam a abandonar. O estilo do Cinema Novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado – podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira. É importante dar ou sugerir as soluções para nossos dramas, apontar os culpados, politizar o público. É também importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira sem propostas explícitas: como se alimenta o brasileiro, como trabalha, como sofre, como luta, como fala. Até agora, só tivemos uma contrafação amável do que somos. Não é por outra razão que a censura jamais incomodou nosso cinema, salvo no caso excepcional de *Rio, 40 graus*. E algo está decrépito quando a censura, numa sociedade como a nossa, limita-se a dar atestados de boa qualidade”⁷⁷.

⁷⁴ AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. Op. cit., p. 257.

⁷⁵ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit., p. 21.

⁷⁶ COUTINHO, Eduardo apud VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit., p. 423.

⁷⁷ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit., p. 28-29.

Como pode-se notar a partir das palavras de Viany e Coutinho, acima, um clima de entusiasmo contagiava os cineastas que vislumbravam novas perspectivas para o cinema brasileiro com o impulso que se criara nas produções na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. Acreditava-se, assim, em um futuro promissor para o cinema e para o país, algo que se modificaria com o Golpe civil-militar de 1964, e novamente com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968⁷⁸, quando os projetos das esquerdas, aos quais esses movimentos artísticos estavam ligados, se viram frustrados diante da vitória da direita no campo político. Essas mudanças políticas no país tiveram efeitos diretos no cinema nacional e no Cinema Novo enquanto movimento.

O ainda recente movimento denominado Cinema Novo era encabeçado por Glauber Rocha, Alex Viany, David Neves, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, que propunham uma grande mudança no cinema nacional, valorizando o cinema de autor e a inventividade artística ligada ao debate sobre as questões sociais e políticas do país. Segundo Ismail Xavier, “o jovem cinema brasileiro [...] viveu, no início dos anos 1960, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo”⁷⁹.

Rio 40 graus (1954) de Nelson Pereira dos Santos foi escolhido a posteriori como marco pelos cinemanovistas, também foram impulsionadores do movimento os curtas *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha e *Arraial do Cabo* (1960) de Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro. Até 1964, destacam-se filmes como *Cinco vezes favela* (1962), *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), entre outros. Após o golpe civil-militar ocorrido em 31 de março de 1964, o grupo continuaria a produzir importantes filmes como *Os fuzis* (1964), *O desafio* (1965) e *Terra em transe* (1967), mas a derrota no plano político modifica o tom das obras que agora buscam compreender as razões do golpe. A censura crescente começa a afetar a produção. Após 1968, o movimento começa a perder força e surge a polêmica com o cinema marginal, são desse período filmes como *Macunaíma* (1969) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968).

Engajamento artístico e político se cruzavam e o debate sobre a cultura e a arte no país passava pela questão da relação com projetos políticos de esquerda, nos quais estavam em

⁷⁸ O Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, decretado durante o governo Costa e Silva, dava ao Presidente da República o poder de “intervir nos estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais” entre outras medidas. Na prática significou o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão de direitos constitucionais básicos como o direito de *Habeas Corpus* em casos de crime político e contra a Segurança Nacional, instaurando o período mais repressivo da Ditadura civil-militar.

⁷⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 15.

jogo ideais revolucionários. No centro desse debate estavam as categorias de nacional e popular, tendo a relação com o povo e o papel do intelectual (de classe média) como pontos fulcrais. Segundo descrição de Santiago Jr. sobre o período,

Na passagem da década de 50 para a de 60, o cinema entrou no debate político com outras áreas da cultura brasileira. [...] Da mesma forma, a década de 1960 começou com agitações políticas, sociais e intelectuais, entre elas, as Ligas Camponesas, Reformas de base, movimento comunistas, expectativas da revolução, denúncia dos abusos do stalinismo. A efervescência social e revolucionária foi um fator decisivo na construção das posturas sobre o nacional e o popular no qual uma concepção de cultura popular entrou no centro do debate. Cineastas, críticos, dramaturgos, atores, cantores, ativistas políticos, movimento estudantil, todos tentaram participar do debate sobre os rumos da sociedade brasileira fazendo muitas propostas. Foi no quadro das discussões culturais dos anos 1960 que o nacional e o popular tornaram-se as principais preocupações de politização no campo cinematográfico.⁸⁰

No cinema brasileiro, esta problemática esteve presente com força nessa geração do Cinema Novo. Fora do cinema também estava em debate a consciência de classe e o papel dos intelectuais, em que o Partido Comunista Brasileiro, a União Nacional dos Estudantes com seu Centro Popular de Cultura⁸¹, além de outras entidades e organizações, tiveram importante atuação. Apesar das diferenças de concepção e postura⁸², era fato que a cultura nacional e a popular estavam no centro das preocupações.

Além da aliança entre cultura e política, nacional e popular, que caracterizaram os movimentos artísticos do país no período, o Cinema Novo fazia parte de um movimento de mudanças técnicas, éticas e estéticas no campo do cinema mundial. Nesse sentido, aproximava-se de movimentos que conformariam o dito cinema moderno, como o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* na França, o cinema direto e verdade no documentário, entre outros.

Do ponto de vista técnico, o surgimento de novos aparelhos de gravação de som e

⁸⁰ SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História). UFF, Niterói, 2009. p. 39.

⁸¹ Ver nota nº 3

⁸² É conhecida a contenda de integrantes do Cinema Novo, principalmente Glauber Rocha, mas também outros, com as posturas do CPC da UNE. Os primeiros consideravam a visão do CPC sectária e cerceadora da criatividade artística, com seu excessivo didatismo e a ideia de arte revolucionária. O CPC, por outro lado, considerava a preocupação estética dos cinemanovistas excessiva e equivocada, defendendo a adoção de posturas ideológicas claras, contra o risco da apropriação das obras pela ideologia dominante (LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Op. cit., p. 36). Para maiores detalhes dessa polêmica e seus desdobramentos, consultar SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. 2002. 228 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2002.

imagem, menores e mais portáteis⁸³, possibilitaram aos cineastas a gravação do som sincrônico à imagem e filmagens externas – fora dos estúdios. Embora este conjunto de inovações tenha tido mais impacto no documentário, ele também foi importante para o cinema do pós-guerra de uma forma geral, para a construção dos movimentos que caracterizam o cinema moderno, cuja estética opunha-se ao cinema clássico dos grandes estúdios⁸⁴.

Como afirma Fernão Ramos, não era apenas a técnica que definia este novo cinema, o momento histórico pedia “um corpo-a-corpo mais carnal com o transcorrer do mundo”, algo que se fez presente não só no documentário, mas nos diversos “cinemas novos” surgidos à época⁸⁵. Assim, é essa união entre questões políticas e éticas, associada a mudanças na técnica e na estética cinematográficas que irá marcar estes movimentos no cinema, a par de suas diferenças.

No caso do cinema brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970, tendo como centro o Cinema Novo e o cinema marginal, havia a forte relação entre questões do cinema nacional, como a relação com as classes populares na cidade e no campo, associadas ao cinema de autor e à independência ao esquema de grandes estúdios, como afirma Ismail Xavier sobre esse período que ficou conhecido como cinema brasileiro moderno:

[...] um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a 'política dos autores', os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.⁸⁶

Assim, Coutinho, pouco tempo depois de desembarcar no Brasil do Cinema Novo, mudou-se para o Rio de Janeiro para assumir seu primeiro trabalho como produtor do filme *Cinco vezes favela* (1962)⁸⁷, que era patrocinado pelo CPC – Centro Popular de Cultura da UNE. Coutinho havia sido convidado por Leon Hirzsmann, que conhecera junto com outros membros do CPC ao trabalhar durante os meses anteriores no Rio como assistente de direção

⁸³ Com a invenção do gravador de som Nagra, associado às câmeras mais leves, em 1960, estava formado o que Mario Ruspoli chamaria “grupo sincrônico cinematográfico leve” (RUSPOLI apud DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Op. cit., p. 103).

⁸⁴ Para mais detalhes desse debate sobre a “modernidade” do cinema, ver AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Op. cit.

⁸⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008. p. 281.

⁸⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p. 14.

⁸⁷ *Cinco vezes favela* foi o primeiro projeto cinematográfico do CPC e teve importância tanto para o Cinema Novo como para o CPC, com uma estética entre a linha dos cinemanovistas e a pedagogia do CPC. O filme circulou nos cinemas, mas não teve o sucesso de público esperado. Na carreira de Coutinho essa experiência certamente deixou marcas por ter sido seu primeiro trabalho na área.

de Amir Haddad na montagem da peça de teatro *Quarto de despejo*⁸⁸.

Dividido em cinco episódios de curta-metragem, o projeto de *Cinco vezes favela* reunia diretores ligados ao Cinema Novo, como Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Cacá Diegues e Leon Hirszman, que era também diretor do núcleo de cinema do CPC. Essa foi a primeira experiência profissional de Coutinho no cinema e também um dos primeiros trabalhos do grupo que era todo de amadores ou profissionais recentes, não havia muito dinheiro ou estrutura. O filme foi gravado em favelas do Rio de Janeiro como Borel e Morro da Providência, o que significou meses de trabalho nos morros cariocas. Havia o desejo de mostrar a miséria e a desigualdade social, na linha de conscientização política dos trabalhos do CPC. Coutinho trabalhou em quatro episódios, os de Cacá Diegues, Miguel Borges, Marcos Farias e Leon Hirszman, neste último o jovem assistente de produção deixou o trabalho no meio para integrar a UNE volante.

Embora não tenha estado no núcleo central do grupo do Cinema Novo, Coutinho fez parte do movimento e foi incluído como membro dessa geração por vários autores em obras importantes sobre o tema, como Alex Viany⁸⁹ em *O processo do Cinema Novo*, Ismail Xavier⁹⁰ em *O cinema brasileiro moderno* e Marcelo Ridenti⁹¹ em *Em busca do povo brasileiro*.

Viany coloca Coutinho como um dos membros do grupo do Cinema Novo e o entrevista, junto com Cacá Diegues, Glauber Rocha, David Neves, Marcos Farias e Miguel Borges, no texto *Cinema Novo, Ano 1*, publicado em 1962. Ao mencionar Coutinho, Viany descreve:

O gerente de produção de *Cinco vezes favela* é o paulista Eduardo Coutinho, que já tentou o jornalismo e a direção teatral. Mas o cinema sempre o atraiu, e, depois de um primeiro contato com a teoria e a prática, em São Paulo, fez o curso do IDHEC em Paris, realizando na França dois pequenos documentários. Atualmente, está farto de qualquer discussão teórica, particularmente as que versam sobre o “específico fílmico”; mas, ainda assim, é, claramente, um dos espíritos mais lúcidos da geração do Cinema Novo.⁹²

Coutinho circulava pelos espaços do cinema carioca, passando pelos grupos do Cinema Novo e do CPC, ainda que não fizesse parte do núcleo cinemanovista – vale destacar

⁸⁸ JESUS, Maria Carolina de. *O quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

⁸⁹ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit.

⁹⁰ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit.

⁹¹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

⁹² VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit., p. 28.

aqui a relação de Coutinho com Alex Vianny e, principalmente, com Leon Hirszman, com quem trabalhou por vários anos, tendo feito o roteiro de *A falecida* (1965) e substituído este cineasta na direção de um episódio do filme *ABC do amor* (1966). Assim, pode-se afirmar que a formação política e cinematográfica de Coutinho enquanto diretor ocorreu dentro dos valores e perspectivas de sua geração. A partir disso, o cineasta foi construindo uma marca própria, que faz com que sua trajetória seja ao mesmo tempo semelhante à de muitos colegas, mas singular. O interesse em estudar esse período de sua atuação está, principalmente, no impacto em sua obra, que é uma espécie de tentativa de responder a diversas inquietações surgidas nesse momento.

Coutinho, como vimos, circulava nos espaços do CPC e do Cinema Novo. Apesar das divergências entre os dois grupos a respeito do papel da arte e sua relação com a estética e a política, cineastas do núcleo do Cinema Novo, entre os quais Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman, fizeram parte do CPC. Enquanto os cinemanovistas eram acusados de esteticismo, o CPC era visto como sectário por parte dos cineastas. De fato, o CPC defendia uma arte engajada que carregava traços de didatismo e visava a conscientização da população, uma arte para o povo, e nisso diferia do Cinema Novo que buscava aliar a discussão política a uma estética inovadora, não concebendo a separação desses elementos.

Como afirma Marcelo Ridenti⁹³, o CPC foi alvo de muitas críticas de artistas, até mesmo de pessoas ligadas ao PCB, no entanto muitas dessas críticas foram feitas a partir do *Anteprojeto do Manifesto do CPC* de autoria de Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do Centro. Ainda segundo Ridenti,

As posições originais de Estevam foram sendo cada vez mais questionadas dentro do CPC, que continuava entretanto a defender uma arte nacional e popular, voltada para a conscientização política, o que levou sobretudo alguns cineastas a buscar outra alternativa de arte politizada e esteticamente revolucionária, caso de Carlos Diegues.⁹⁴

Coutinho posicionou-se em relação a esse debate em depoimento ao MIS-SP. Neste momento, construindo uma memória dos anos 1960, defendeu a necessidade de se voltar novamente para esse período da história do país, a fim de entendê-lo em sua complexidade, especialmente o caso do CPC. O que, segundo ele, não visaria negar a existência de uma postura sectária por parte do grupo, sobretudo no que se refere ao seu primeiro presidente Carlos Estevam, mas simplesmente possibilitaria olhar as contradições internas a esse

⁹³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit., p. 76.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 76.

coletivo.

As relações de Coutinho com o CPC, travadas a partir da produção de *Cinco vezes favela* (1962), renderam-lhe o convite para dirigir o segundo filme patrocinado pelo Centro. A proposta foi feita a ele pelo próprio diretor do CPC, Carlos Estevam. Sobre o fato de ter sido escolhido para tal tarefa, Coutinho comenta:

Isso foi depois do Cinco Vezes Favela. Talvez pelo fato de que eu me sacrifiquei fazendo uma coisa ingrátíssima, odiosa, que não sei fazer, que é produção, o Estêvão me disse uma hora: 'você vai dirigir o próximo filme do CPC'. É curioso porque naquela época quase todo o núcleo do CPC era do Partido Comunista, da Ação Popular, da Polop etc. Eu não era nada. Era um vacilante, como sou até hoje.⁹⁵

O diretor considera estranho o convite, uma vez que não era politicamente engajado como os outros membros do CPC. Na entrevista acima, define-se como um vacilante no que concerne às posições políticas⁹⁶. De fato, sua trajetória não foi marcada por ligações político-partidárias, entretanto é importante notar que sua posição à esquerda aparece de forma muito clara em seus filmes e falas. Essa característica de sua personalidade e da forma como elaborou sua atuação faz com que seus relatos permitam uma leitura mais complexa da composição de espaços como o CPC, criando fissuras na imagem da postura eminentemente sectária deste Centro.

Coutinho aceitou o convite feito pelo CPC para dirigir um longa-metragem. A ideia original apresentada pelo jovem cineasta ao grupo foi a de filmar com base em poemas de João Cabral de Melo Neto. A proposta foi aceita e o poeta concedeu os direitos. Nesse meio tempo, acontecia a Caravana Volante da UNE pelo Nordeste, da qual Coutinho participou como diretor de filmagens. O diretor relata, em depoimento concedido ao Museu da Imagem e Som de São Paulo em 1993, o desejo que tinha então de conhecer o Brasil – algo que era partilhado por essa geração de intelectuais de esquerda. Assim o diretor descreve a experiência:

Era uma caravana de cerca de 50 pessoas que percorria o país para pregar a reforma universitária. Tinha um grupo de teatro, diretores da UNE, que

⁹⁵ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Op. cit., p. 89.

⁹⁶ A narração do episódio de sua filiação ao Partido Comunista em 1963 é reveladora da sua relação com a política e também da leitura que fez dessa atuação anos depois: “Acontece que, na preparação do Cabra, fiz comício em Liga Camponesa como representante da UNE. Logo, tinha contato com ativistas políticos, e de repente estava numa reunião do Partido Comunista. Eles pensavam que eu era, faziam tudo na minha frente. Chegou uma hora em outubro (de 1963), que eu pensei: ‘Já que me confundem, me enquadrem logo nisso’. Poucos meses depois veio o golpe. Participei de mais três ou quatro reuniões até 1965 e depois acabou mesmo”. (MATTOS, Carlos Alberto, op. cit., p. 93).

faziam a parte de política, debates etc. e resolveram que deviam registrar, fazer um documentário sobre o Brasil – o que era uma loucura numa viagem de dois dias em cada lugar. Eu me interessei por ir junto. Mal conhecia o Brasil, tinha passado três anos na Europa. [...].⁹⁷

Na volta da viagem, os planos mudaram devido ao recuo de João Cabral na liberação dos direitos para a filmagem de seus poemas. Assim, surgiu a ideia de fazer um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira, líder camponês cuja história Coutinho conhecera na Paraíba, durante a caravana, ao filmar um comício na cidade de Sapé. A manifestação era um protesto pela morte de Teixeira, que fora assassinado a mando de um grande proprietário de terras.

Desse modo, nascia a ideia do primeiro *Cabra marcado para morrer*. O filme era a história do líder camponês João Pedro Teixeira. O roteiro, redigido pelo próprio Coutinho, foi construído com base em informações da vida desse líder, fornecidas pela viúva de Teixeira – Elizabeth. Para isso, Coutinho voltou ao Nordeste e passou quatro meses na Paraíba e em Pernambuco. O conceito do filme era uma ficção com os próprios sujeitos envolvidos na história como atores.

Contudo, houve problemas na produção e, por motivo de conflitos de terra, as filmagens não puderam ser realizadas em Sapé. Com a transferência para o engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão – Pernambuco, os não atores antes escolhidos tiveram que ser substituídos por camponeses da região do engenho, restando, do elenco original, apenas Elizabeth. A produção era bastante precária, a começar pela pouca experiência da equipe, incluindo o próprio diretor.

Após trinta e cinco dias de filmagem, ela foi interrompida pelo golpe militar. Em 2 de abril de 1964, um dia após o golpe que depôs o presidente eleito João Goulart e instaurou uma ditadura civil-militar no Brasil, que duraria mais de vinte anos, membros do exército invadiram o local das filmagens no Engenho Galiléia, em Pernambuco. O material da filmagem, negativos e equipamentos foram apreendidos, membros da equipe tiveram que fugir, sendo grande parte deles presos e/ou perseguidos.

Quanto ao destino das imagens e sons captados no Engenho Galiléia em 1964, a história é curiosa. A maior parte do material não foi apreendida, porque havia sido enviada para o laboratório no Rio de Janeiro, alguns dias antes do golpe. O copião com as partes salvas do filme ficaria durante anos guardado na casa do cineasta David Neves e depois seria depositado por Coutinho na Cinemateca Brasileira com outro nome. A partir deste copião, Coutinho pôde voltar ao material mais de 15 anos depois, no início da década de 1980,

⁹⁷ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Op. cit., p. 91.

realizando o segundo filme, concluído em 1984.

A proposta do filme tinha traços neorrealistas e influências do cinema russo de Eisenstein. Estava próxima da estética da época e do desejo de tratar do nacional-popular. Não se sabe qual seria o destino do filme, caso tivesse sido concluído, mas é pouco provável que sua primeira versão tivesse o mesmo impacto causado pelo segundo filme, concluído vinte anos depois.

Na noite anterior à interrupção das filmagens, a última cena gravada parecia anunciar, nos diálogos, o que aconteceria a seguir. A personagem de Elizabeth dizia: “tem gente lá fora”. Vinte anos se passariam até que o diretor pudesse concluir o filme, dessa vez com projeto diferente: na forma de um documentário sobre a própria história do longa-metragem e das personagens.

Com o golpe, o filme tornou-se uma espécie de símbolo das intervenções e interrupções sofridas pelo campo das artes no país, ao longo da ditadura, também de toda uma geração de jovens marcada pelo engajamento político e pela preocupação com as questões nacionais. Na tentativa de explicar a situação das esquerdas no Brasil, antes e após o golpe, Ridenti tece o seguinte comentário, ao mencionar o filme:

Na sociedade brasileira, essas condições mais gerais somaram-se a fatores específicos, como a interrupção – após o golpe de 1964 – do processo de democratização social e política respaldado por mobilização popular significativa, a reivindicar reformas estruturais, com apoio nos meios artísticos e intelectuais comprometidos com a conscientização do povo que deveria protagonizar uma revolução, fosse ela nacional-democrática ou até socialista, dependendo da formulação política de cada grupo. Obras como o poema de cordel João Boa-Morte – cabra marcado para morrer, de Ferreira Gullar, e o filme homônimo de Eduardo Coutinho, inacabado à época, celebravam a participação política dos trabalhadores rurais no pré-1964, em especial nas ligas camponesas.⁹⁸

Duas décadas depois, em 1984, o segundo *Cabra marcado para morrer* (1964/1984) seria lançado, alcançando grande e positiva repercussão, consagrando o diretor e transformando-se em marco do cinema nacional. Articulado várias camadas da memória, o longa retomava a narrativa traumática da interrupção do filme, que simbolizava as marcas do próprio golpe na história do país. Nestes vinte anos, Coutinho passaria por alguns novos encontros, como a descoberta do gosto pela entrevista, que influenciariam decisivamente as mudanças estéticas e éticas em sua postura como diretor.

⁹⁸ RIDENTI, Marcelo. Intelectuais brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil. *Artcultura*, Uberlândia, MG, v. 9, n. 14, 2007, p. 187.

Ainda na década de 1960, Coutinho continuou atuando na área do cinema como roteirista, assistente de direção e diretor, também trabalhou como copidesque e crítico de cinema no *Jornal do Brasil* – críticas reunidas no livro *Eduardo Coutinho*⁹⁹. Dirigiu, nesse período, três filmes de ficção de pouca expressão: o curta *O pacto* (1966) – episódio de *ABC do amor*, *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970). Como roteirista assinou os seguintes filmes, alguns deles de grande repercussão: *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *Os condenados* (1973), *Lição de amor* (1975) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976). Nos anos 1970, Coutinho trabalhou na Rede Globo como funcionário do Globo Repórter, onde dirigiu seus primeiros documentários, com destaque para *Seis dias em Ouricuri* (1976) e *Teodorico, imperador do sertão* (1978).

1.2 Encontro(s) com o documentário: um caminho inverso no cinema

Eduardo Coutinho, como se viu, começou sua carreira de diretor na ficção, e somente na década de 1980 dirigiu seu primeiro longa documental para o cinema. Desse modo, diferente da maioria dos cineastas que inicia a carreira com curtas e documentários ou faz apenas algumas incursões no campo documental, Coutinho traça o caminho inverso: da ficção ao documentário. Ele não foi o único a fazer este percurso, Eduardo Escorel, por exemplo, tem uma trajetória semelhante, mas é peculiar notar o afastamento definitivo do cinema de ficção (ainda que não da ficção) a partir de *Cabra marcado para morrer* (1984).

A especialização de um espaço no cinema nacional para o documentário é relativamente recente, constituindo hoje uma geração ou um conjunto de documentaristas, assim autointitulados, que, não necessariamente, realizam ou realizaram incursões pelos filmes ficcionais. O documentário passou a protagonizar o debate sobre o cinema nacional tanto nas questões experimentais e estéticas como na relação com a política e o país, diferente do que ocorrera até os anos 1980, quando o documentário ocupava um lugar marginal em relação à ficção.

Após receber vários prêmios nacionais e internacionais por *Cabra marcado para morrer* (1984), Coutinho passou alguns anos dirigindo vídeos de curta e média-metragem com circulação restrita, alguns deles realizados para o CECIP – Centro de Criação da Imagem Popular¹⁰⁰, uma ONG criada em 1986 (da qual Coutinho foi um dos fundadores) que teve um

⁹⁹ OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. Op. cit.

¹⁰⁰ Organização não governamental, ligada a movimentos sociais, o CECIP possui várias linhas de atuação,

papel importante para o diretor, tendo oferecido trabalho regular em um momento de crise pessoal e do cinema brasileiro. Esta fase da carreira do diretor estendeu-se até o início do projeto de *Santo forte* (1999) em 1997. Não é coincidência que esse período tenha sido também o de uma forte crise no cinema brasileiro, que culminou com o fechamento da Embrafilme pelo Governo Collor em 1990.

Apenas nos anos 2000 o diretor, então já reconhecido por premiações recebidas e filmes com sucesso de público – sempre relativizando aqui os números, uma vez que os documentários têm números quase sempre irrisórios de bilheteria se comparados com os ficcionais – e crítica, alcançou uma regularidade maior na sua produção, com quase um filme por ano – número considerado alto tendo em vista o tempo de produção envolvendo todas as etapas de concepção, filmagem, montagem e circulação e as dificuldades de financiamento para filmes documentais no país, devido a seu baixo apelo comercial.

Este auge da carreira do diretor é contemporâneo de uma ampliação nos mecanismos de financiamento da produção de filmes no Brasil que começa em meados dos anos 1990 com a criação da Lei Rouanet (Lei 8313/1991) e, posteriormente, da Lei do Audiovisual (Lei 8685/1993). Essa legislação, acompanhada de algumas outras medidas de investimento no setor audiovisual, proporcionou uma recuperação do cinema nacional a partir de meados dos anos 1990. Nesse momento também ocorre um crescimento do campo do documentário, alimentado por editais específicos para a área, como o *Itaú Rumos - Cinema e Vídeo*, com o qual Coutinho foi contemplado em 1999 por *Santo forte*. Cabe mencionar também o surgimento de festivais especializados e as mudanças tecnológicas das novas câmeras digitais, que baixaram o custo de gravação bem como proporcionaram, nos últimos anos, a exibição no mercado de salas de cinema – antes restrito à película.

Como reconhecimento de sua trajetória, Coutinho recebeu homenagens em importantes festivais de cinema, nacionais e internacionais. Em 2003, uma retrospectiva de sua obra foi realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, com exibição de filmes e palestras, produzindo um pequeno catálogo com textos. Recentemente, foi homenageado com retrospectivas de sua obra, em 2012, no Festival Internacional de Documentários – *É tudo verdade*, no Brasil; no ano de 2011 no *International Documentary Film Festival Amsterdam*, na Holanda e, também em 2011, foi convidado para ministrar uma aula em uma Mostra de sua

sendo uma delas a produção de materiais audiovisuais, com destaque para os documentários. Claudius Ceccon, hoje diretor executivo do CECIP, foi quem convidou Coutinho para trabalhar na produção de vídeos para a ONG. Coutinho é, hoje, vice-presidente da ONG. Mais informações sobre o CECIP podem ser encontradas no site da ONG, disponível em: <http://www.cecip.org.br/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1>. Acesso em: 12 nov. 2013.

obra, organizada pela Cinemateca do Quebec, no Canadá. Além dos importantes prêmios recebidos por filmes individualmente, Coutinho recebeu, em 2007, o Kikito de Cristal pelo conjunto da obra no Festival de Gramado. Em 2013, foi homenageado com uma retrospectiva na 37ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

O circuito de festivais, prêmios, patrocínios e editais é alvo de disputas e é nestes espaços que se processam os mecanismos de distribuição de capital simbólico e institucional. As parcerias com a produtora Videofilmes¹⁰¹ e o CECIP permitiram, em conjunto com os editais públicos de fomento, adotados a partir de meados da década de 1990, que Coutinho pudesse sobreviver, financeiramente, de suas obras, o que para um documentarista brasileiro é raro, devido às condições de produção e, principalmente, de distribuição de filmes no país.

A distribuição permanece o maior entrave para o documentário no Brasil, pois o aumento na produção, proporcionado pelos investimentos públicos e privados por meio de editais e programas, não foi acompanhado da criação de formas de escoamento e distribuição adequadas, como aponta Carlos Augusto Calil¹⁰², em *A conquista da conquista do mercado*.

Calil observa que, apesar do crescimento do documentário na década de 1990, ainda não há muitos motivos para se comemorar a ampliação do espaço do documentário, no mercado cinematográfico. Embora o documentário tenha conseguido alcançar a tela dos cinemas, passo importante e novo no universo dessa parcela da produção cinematográfica sempre colocada à margem, o circuito das salas de cinema no Brasil não conseguirá absorver toda a produção de documentários, efeito esse, também, não necessariamente desejável.

Nesse sentido, o autor ressalta a necessidade da conquista de outros espaços como a televisão, saída possível para se chegar a públicos maiores e se ampliar alternativas de circulação dessas obras. De 2005 até os dias atuais, poucas alterações ocorreram neste cenário descrito por Calil, ainda assim, programas como o DOCTV¹⁰³ representam iniciativas no sentido da conquista de um lugar para o documentário na TV.

¹⁰¹ Produtora e Distribuidora de Filmes dos Irmãos Salles que atua na produção dos documentários de Coutinho desde *Babilônia 2000* (2001). Ver nota 21.

¹⁰² CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

¹⁰³ O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV – nasceu em 2003 como uma política da Secretaria do Audiovisual voltada à produção de documentários e à TV Pública. Desde então, o DOCTV atua em toda a cadeia produtiva do documentário, criando ambientes de mercado, auxiliando na formação de profissionais, garantindo a regionalização da produção e a difusão do conteúdo em âmbito nacional. Todos os estados brasileiros participam do Programa por meio de suas TVs ou Instituições Públicas em associação com a produção independente, formando a Rede DOCTV. No total de suas temporadas, o DOCTV teve 3.000 projetos de documentário inscritos em 100 concursos estaduais, coproduziu 170 documentários e gerou mais de 3 mil horas de programação para a Rede Pública de Televisão. Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br/doctv/sobre>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

João Paulo Matta¹⁰⁴ analisa o histórico das políticas de apoio ao mercado audiovisual no país, mostrando as falhas da distribuição, parte mais frágil da política brasileira para o cinema. Um equívoco apontado pelo autor nas políticas direcionadas ao setor nas décadas de 1950 e 60 foi não criar mecanismos legais para a exibição de obras cinematográficas na televisão, o que possibilitaria integrar as duas mídias, garantindo um maior acesso da população ao cinema nacional¹⁰⁵. Desse modo, a distribuição é o grande entrave não apenas do documentário, mas do cinema nacional como um todo, tornando-se ainda mais grave no primeiro caso devido ao baixo apelo comercial dos filmes e à facilidade de produção em relação à ficção, que fez aumentar muito o número de obras documentais nas últimas duas décadas.

A relação do documentário com o público é, dessa maneira, uma questão complexa, que se mistura ao problema do papel do Estado, no que se refere à cultura e às artes. O problema da distribuição evidencia as dificuldades enfrentadas para sobreviver em um mercado cinematográfico dominado pelas *majors*, em que o cinema nacional alcança apenas uma pequena fatia, diante do domínio das grandes produções de Hollywood. Além disso, o documentário historicamente não objetivou a indústria de entretenimento, associando-se à informação, ao experimentalismo e à denúncia social.

A posição de Coutinho, sobre essa problemática, evidencia certo ceticismo a respeito da relação entre documentário e mercado. Perguntado sobre o assunto, ele responde:

Agora é difícil dizer! Como chegar ao grande público, isso é uma coisa muito complicada ainda. O que eu quero dizer é o seguinte: que o documentário na história do cinema, o documentário foi, é, e será marginal! Desde que o cinema se fixou como uma narrativa nos anos 1910 por aí e tal, o documentário ocupa a margem e vai sempre ocupar. Nunca em nenhuma sociedade o documentário ocupará o centro. As pessoas vão ao cinema para sonhar, se identificar, se projetar, e o que me interessa é que a margem do documentário aumente. Você não pode ter ilusões que fazendo documentário você vai chegar ao grande público, isso é Michael Moore, tudo isso é casta, é um filme ou outro, é exceção. O documentário dificilmente chega e chegará ao grande público, então é tolice fazer documentário acreditando que você vai chegar aos Multiplex. E acho que é uma boa lição de realismo você saber de início que você está numa atividade que, dentro do cinema brasileiro, que já é marginal, é mais marginal ainda, e nem por isso você desiste de fazer, porque você quer fazer, só.¹⁰⁶

¹⁰⁴ MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra. (Org.). *Cinema e mercado* (Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileiro Vol. III). São Paulo: Escrituras, 2010. p. 37-52.

¹⁰⁵ Ibid., p. 45.

¹⁰⁶ NANTES, Daniele; PIANA, Alcimere. “Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não defino. (originalmente publicado na revista *Intermédias*, em 2005). In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 137-138.

Esse realismo, presente na fala de Coutinho, tem dois aspectos. O primeiro faz da fraqueza do documentário, sua quase nenhuma penetração no mercado de cinema, um ponto positivo, possibilitando ao documentarista, ciente deste limite, a liberdade em relação aos padrões comerciais. Em outras palavras, a condição marginal permite que fique claro o único motivo pelo qual se deveria fazer cinema, de acordo com Coutinho, o desejo. O segundo aspecto da posição do diretor é um desdobramento do primeiro. Essa defesa do desejo como impulsionador da arte, próxima a uma defesa da arte pela arte, expressa também a contradição do intelectual que faz filmes sobre ou com as classes populares e cujo público é majoritariamente de classe média, caso do próprio Coutinho.

Relação de ambivalência que provoca um mal-estar, que atua na constituição mesma do documentário e do cinema de arte como campos artísticos. Áreas que se construíram em oposição ao cinema comercial, o cinema de arte e o documentário têm uma relação complexa e ambígua com o grande público. Essa questão torna-se ainda mais delicada quando entra em questão a relação com o “povo” como temática e busca algo presente no cinema documentário nacional ao menos desde a geração do Cinema Novo.

Apesar desse caráter incerto e marginal do documentário diante do cinema brasileiro também marginal, é válido dizer que Eduardo Coutinho e sua obra ocupam, atualmente, um lugar de destaque no âmbito cinematográfico nacional e internacional. Vários estudiosos e críticos concordam que ele seja o maior documentarista em atividade no Brasil e, ao longo de sua carreira, como relatado anteriormente, o cineasta foi premiado em importantes festivais e contemplado em editais, por meio dos mecanismos de financiamento de projetos culturais no Brasil, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual.

No entanto, o caminho de Coutinho para essa consolidação foi bastante tortuoso. A gama de trabalhos e funções desempenhadas até sua consolidação como documentarista – produtor, copidesque, funcionário do Globo Repórter, roteirista e diretor de filmes de ficção, de programas jornalísticos com caráter documental e de vídeos documentários institucionais – mostra sua capacidade de adaptação fator que certamente contribuiu para que tenha uma das carreiras mais sólidas e longas do cinema nacional. Vale notar a rede de sociabilidade do diretor que permitiu conseguir financiamento, auxílio, trabalhos e produtores, sendo essencial nesse processo. Dessas funções, a experiência no programa Globo Repórter da TV Globo foi fundamental para o despertar do interesse pelo documentário e pela entrevista.

1.2.1 Coutinho no Globo Repórter: Artistas, Estado e Indústria Cultural nos anos 1970

Na passagem da década de 1960 para 1970, mudanças ocorriam na situação dos artistas no país e na sua atuação na sociedade. Por um lado, a censura e a repressão haviam provocado o fechamento de grande parte dos espaços e possibilidades para os artistas, fazendo com que muitos movimentos e grupos fossem interrompidos, inclusive com artistas exilados, como o CPC, ou profundamente transformados, caso do Cinema Novo. Por outro lado, conforme argumenta Ridenti¹⁰⁷, a consolidação de uma indústria cultural criava um mercado, fornecendo empregos e financiamento para os artistas, processo no qual o próprio Estado teve importante papel como financiador. Esses elementos produziram uma ambiguidade na relação entre artistas, mercado e governo nessa década de 1970, algo que pode ser observado no número de artistas de esquerda que integraram o corpo da Rede Globo, bem como na relação dos cineastas com a Embrafilme¹⁰⁸.

Com a criação da Embrafilme ocorrem mudanças na relação dos cineastas com o governo militar. De forma ambígua, cineastas de esquerda tiveram seus filmes financiados pela estatal e o impulso dado ao cinema brasileiro pela Embrafilme era a realização de parte do projeto de um cinema nacional-popular dos cineastas da geração do Cinema Novo, ainda que sob bases distintas. Como exemplo dessa relação ambígua, em 1974 o cineasta Roberto Farias assumiu a direção geral da empresa, com mandato que durou até 1979. Essa gestão ficou marcada pelas mudanças empreendidas na atuação da empresa.

Coutinho, como muitos de sua geração, trabalhou no jornal e depois na televisão. Após a interrupção de *Cabra marcado para morrer* em 1964, ele atuou, durante alguns anos, como roteirista, diretor de filmes de ficção e jornalista, até ser contratado pela Rede Globo, para o recém-criado Globo Repórter, em 1975. Diferentemente de outros cineastas contratados apenas como diretores, Coutinho foi contratado como funcionário do programa, realizando diversas funções como edição, checagem de entrevistas e roteiros. Trabalhou também como diretor, fazendo suas primeiras incursões pelo cinema documentário com seis filmes de curta ou média-metragem: *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Teodorico, imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *Portinari, o menino de Brodósqui* (1980).

O programa Globo Repórter proporcionou à geração de cineastas brasileiros como Coutinho, durante as décadas de 1970 e 80, um espaço para a criação de documentários na

¹⁰⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 323.

televisão brasileira e reuniu um grupo de diretores importantes, entre os quais estavam Walter Lima Jr., João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Hermanno Penna, Sílvio Back e Jorge Bodanski, entre outros. Segundo Coutinho, mesmo trabalhando durante a Ditadura Militar, estes diretores conseguiram produzir documentários com certo grau de liberdade que seria depois inexistente na televisão brasileira.

Programa que seguiu os passos do Globo Shell Especial, coordenado por Paulo Gil Soares, o Globo Repórter estreou no ano de 1973 às 23h. Quanto ao formato, após tentativa frustrada de criar um programa de variedades, estabeleceu-se o modelo de um único documentário temático por programa. Segundo Cássia Palha¹⁰⁹, o programa obteve rápido sucesso, passando a ser transmitido às 21h, e alcançou um público e faixa maiores, uma vez que o horário das 23h é mais restrito às classes A e B.

Do início até meados da década de 1980, a equipe do programa era formada por cineastas de esquerda que atuaram em sua maioria em movimentos como o Cinema Novo e o CPC. Essa equipe tinha três núcleos, um em São Paulo, o segundo no Rio de Janeiro, ligado diretamente à emissora e um terceiro, formado por cineastas ligados à Blimp Filmes¹¹⁰, produtora que vendeu vários documentários para o programa. Esses cineastas não foram os únicos a integrar a indústria cultural nesse período; os dramaturgos Dias Gomes e Vianinha também faziam parte da Rede Globo, única emissora a manter diversos artistas de esquerda em seu quadro.

A vinculação desses artistas à indústria cultural provocou diversos debates, originando posições antagônicas a respeito das possibilidades e limites desses artistas diante dos mecanismos de mercado, considerando aqui as questões econômicas e políticas envolvidas. A partir desses dois aspectos, Ridenti apoia-se em Walter Benjamin¹¹¹ para lembrar que a indústria cultural não deixa de ser, ela mesma, portadora de “contradições que não lhe permitem dar conta do mascaramento total da realidade social em que se insere”¹¹².

Cássia Palha adota posição semelhante defendendo, a partir da leitura de Gramsci do nacional-popular, a necessidade de “não perder de vista as possibilidades de luta dentro da moderna indústria cultural”¹¹³. Assim, a autora defende a existência de “brechas” no material produzido pela primeira geração do Globo Repórter, sem ignorar a existência dos limites

¹⁰⁹ PALHA, Cássia Rita Louro. *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese (Doutorado em História) - UFF, Niterói, 2008. p. 70.

¹¹⁰ Produtora de Carlos Augusto (Guga) de Oliveira, irmão de José Bonifácio de Oliveira (Boni), diretor da TV Globo desde meados da década de 1960.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994a. 255p.

¹¹² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit., p. 328.

¹¹³ PALHA, Cássia. *A Rede Globo e o seu repórter*. Op. cit., p. 89.

políticos e estéticos impostos pela situação. Acredita-se que essas posições abrem espaço para análises voltadas para as contradições sem cair em leituras fechadas, uma vez que se trata de fenômenos complexos em que não se pode falar em simples capitulação dos artistas ou manipulação da indústria cultural.

Em entrevista a Carlos Alberto Mattos¹¹⁴, Coutinho menciona os fatores que proporcionaram ao programa Globo Repórter uma autonomia maior em relação a outros da emissora: a localização em prédio fora da sede e o formato em película 16 mm reversível, que dificultava o controle do material, durante a montagem, e conferia ao programa um resultado muito menos “limpo” em termos técnicos e estéticos do que o padrão preconizado pela Globo.

Coutinho também aponta como um dos elementos a concorrência que, segundo ele, era muito menor, fazendo com que a pressão do mercado não tivesse o peso que ganhou nas décadas seguintes. O diretor relata, ainda, o processo de mudança vivido por ele nos últimos anos de atuação no programa, marcado pela passagem para a tecnologia digital e pela crescente imposição do formato jornalístico, com a figura do repórter “herói”. Assim, pode-se começar a entender a paradoxal afirmação de Coutinho de que hoje, em tempos de democracia no país, não há espaço para um programa no formato do Globo Repórter daquela época.

Ao narrar sua experiência no programa, Coutinho¹¹⁵ – em um texto originalmente publicado em 1992 no Catálogo do Festival francês *Cinéma du Réel* – faz uma análise desse processo de imposição de um formato asséptico e rápido, orientado para a audiência e para o lucro, que impera, hoje, não só nos programas da Rede Globo, mas também nos das outras emissoras que têm a Globo como modelo :

Em agosto de 1975, entrei para a TV Globo, no Rio, para trabalhar no Globo Repórter, um programa semanal de documentários e reportagens, o único da TV brasileira. Estávamos em plena ditadura militar, embora se anunciasse a abertura “segura e gradual” que levou 10 anos para ser completada. [...] O que vi no Globo Repórter mostra o perigo de análises puramente tecnológicas, sem levar em conta os condicionamentos sociais e políticos. No fim dos anos 1970 toda a produção da Globo, inclusive a jornalística, era feita em tape; O Globo Repórter era a única exceção; Trabalhávamos em filme reversível, isto é, sem copião, sujeito a sujar-se e ficar riscado na moviola. Isso aumentava a distância entre o produto tecnicamente limpo que caracterizava o “padrão global de qualidade” e o Globo Repórter. [...] Em 1982, o programa entrou na era eletrônica. De um golpe, o controle se tornou mais fácil e estrito – bastava passar no corredor de ilhas onde se editam os

¹¹⁴ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Op. cit., p. 98.

¹¹⁵ COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 14-21.

programas, pegar a fita com o produto em processo e levá-la para ser julgada pela direção geral. Em pouco tempo, o documentário transformou-se em reportagem, igual às produzidas pelos outros setores do jornalismo. Tornou-se asséptico, integrado, neutralizado. Lógica do processo industrial tal como ele se desenrola na Globo e na televisão em geral, lógica da homogeneização e da rentabilidade a qualquer preço.¹¹⁶

Esther Hamburger¹¹⁷ analisa o surgimento da Rede Globo em 1965 e sua escalada rumo ao topo das audiências em relação estreita com a postura da emissora em termos político-ideológicos, sua proximidade com o regime ditatorial, e, ainda, suas estratégias de mercado voltadas para a modernização e avanço tecnológicos. A autora mostra, também, esse processo de internalização da censura provocado pela pressão política que levou à adoção e à consolidação do referido “padrão globo de qualidade”. Desse modo:

Ao combinar administração profissionalizada e suporte político ao governo, o grupo multimídia cresceu em proximidade com o regime tornando-se o maior beneficiário dos novos recursos tecnológicos. E, embora fosse uma empresa privada, a emissora conseguiu praticamente o monopólio da audiência, privilégio em geral das emissoras públicas em países cuja estrutura de comunicações é estatal.¹¹⁸

Em sua tese, Cássia Palha¹¹⁹ também reconstitui a trajetória da Rede Globo, desde seu surgimento na década de 1960. Para a autora, o sucesso da emissora deve ser pensado ao lado do papel hegemônico adquirido pela TV na “gestão do espaço público brasileiro”¹²⁰, um fenômeno que tem relação com a história política do país. Além disso, Palha lembra a associação entre o aporte de capital estrangeiro – da empresa *Time Life* – com as inovações no formato e na programação, colaboração com o regime ditatorial e proteções dos mecanismos de mercado proporcionadas por essas relações políticas. Tais elementos seriam os responsáveis pelo quase monopólio da Globo na televisão brasileira, um status que demorou a ser alterado, mesmo após a redemocratização.

Nas palavras de Coutinho, o início do processo de abertura política no País coincide com as mudanças técnicas e estéticas ocorridas na emissora. Mais do que uma coincidência, esta mudança de padrão na Globo expressa a necessidade de se adequar às novas exigências mercadológicas relacionadas com o próprio fim iminente do regime militar (ainda que o

¹¹⁶ COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário . In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Op. cit., p. 17.

¹¹⁷ HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 193 p.

¹¹⁸ Ibid., p. 32.

¹¹⁹ PALHA, Cássia. *A Rede Globo e o seu repórter*. Op. cit.

¹²⁰ Ibid., p. 37.

processo de abertura tenha demorado mais de uma década) e com as crises econômicas do capitalismo que significaram, no Brasil, o fim de um ciclo de crescimento (o chamado “milagre econômico”).

Segundo Esther Hamburger, os programas pré-gravados, como Globo Shell e Globo Repórter, já eram parte desse processo de internalização da censura, uma vez que houve pressão da censura para o fechamento dos programas de auditório ao vivo:

A pressão política levou a Rede Globo a internalizar a censura. [...] O aumento do controle sobre a programação levou a Globo a diminuir também a transmissão de programas ao vivo, cujo controle sobre o que seria exibido era evidentemente menor. A nova política levou ao cancelamento de um dos programas mais populares da televisão brasileira: *A Discoteca do Chacrinha*, programa de auditório com intensa participação do público, ao vivo. Foram criados novos programas, mais comedidos e pré-gravados, de reportagens como o *Globo Shell Especial*, que viria se tornar o *Globo Repórter*.¹²¹

O Globo Repórter ocupou um lugar intermediário entre os programas ao vivo e o jornalismo da emissora. Por ser gravado, era possível censurar antes de ir ao ar; por outro lado, com documentários de crítica social, equipe de cineastas de esquerda e gozando de relativa autonomia, devido ao formato em filme (16mm) reversível e ao fato de se localizar fora da sede, o resultado produzido no Globo Repórter era muito menos pasteurizado e controlado do que outros programas jornalísticos. Assim, segundo Cássia Louro Palha, o Globo Repórter tinha um “caráter diferenciado, principalmente se comparado à centralidade do Jornal Nacional e ao seu alinhamento com o regime militar”¹²².

Essa autonomia de “liberdade vigiada”¹²³ tornou possível que diretores como Coutinho pudessem realizar filmes ligados ao ideário nacional popular tratando de problemas sociais graves, a exemplo de *Seis dias de Ouricuri*, sobre a seca no Nordeste. Esses materiais estavam consideravelmente distantes esteticamente e politicamente do jornalismo da TV Globo. Ainda assim, as imposições já eram muitas, como a exigência de um narrador, a presença de um produtor nas gravações junto com os cineastas e o limite de tempo dos planos filmados¹²⁴. Esse controle intensificou-se com a passagem para o vídeo, consolidando e tornando possível o estabelecimento do “padrão globo de qualidade”, baseado na assepsia e qualidade técnica do

¹²¹ HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Op. cit., p. 35.

¹²² PALHA, Cássia. *A Rede Globo e o seu repórter*. Op. cit., p. 70-71.

¹²³ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁴ Para Coutinho, a questão da duração dos planos é um problema estético-político grave. O cineasta defende que a imposição na forma pode ser tão limitadora como a de conteúdo. Este formato de planos rápidos de poucos segundos impôs um padrão que domina a televisão brasileira hoje, de acordo com Coutinho, fazendo a imagem refém do acontecimento ou do espetáculo. (BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Op. cit., p. 183-187).

material de imagem e som, com regras rígidas de produção.

No Globo Repórter, essa mudança começou no início da década de 1980, consolidando-se em meados da mesma década, momento em que a equipe de cineastas foi substituída por um grupo de profissionais ligados ao jornalismo, de uma geração mais jovem e com perfil muito diferente da primeira fase, trajetória traçada em detalhes por Cássia Palha em sua tese de doutorado¹²⁵.

Eduardo Coutinho deixa o programa justamente em 1984, já sentindo as mudanças que se tornariam definitivas dali para frente. Sua passagem pelo programa Globo Repórter marcou, dessa forma, a carreira do cineasta, proporcionando suas primeiras experiências com o documentário e, ao mesmo tempo, propiciando, pelo contato com a linguagem televisiva, o entendimento da necessidade de se distanciar do formato jornalístico da TV Globo. Desse modo, Coutinho constrói sua carreira ciente da urgência de se contrapor a este modelo, com base na homogeneização, neutralização e lucro. Essa postura está evidente no texto já citado, publicado ainda na década de 1980, a respeito da falta de lugar para um cinema do diálogo na televisão brasileira.

O período no Globo Repórter proporcionou-lhe, por outro lado, estabilidade financeira, viabilizando a realização do filme *Cabra marcado para morrer* (1984). O diretor ressalta, assim, a importância do emprego para a conclusão deste filme, possibilitando empregar recursos próprios na execução dos trabalhos, utilizar o período de férias para realização das filmagens e até mesmo fazer uso das instalações da Rede Globo (ainda que sem autorização) para concluir a montagem do longa. Em entrevista, o cineasta explica: “o que significava continuar na Globo? Ter independência para *Cabra Marcado* ser o que é. O filme parava três meses, parava cinco meses à espera de mais dinheiro, e só deu para continuar porque eu recebia todo mês o salário da TV Globo”¹²⁶.

1.2.2 *Cabra marcado para morrer* (1984) e a crise do “modelo sociológico”

O segundo *Cabra marcado para morrer* apresentou algumas transformações em relação ao projeto original, constituindo-se em um longa-metragem documental, no qual Coutinho conta a história do primeiro filme, voltando à Paraíba e entrevistando as mesmas

¹²⁵ PALHA, Cássia. *A Rede Globo e o seu repórter*. Op. cit.

¹²⁶ COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Op. cit., p. 31.

pessoas após vinte anos. Com caráter reflexivo, o filme de 1984 tornou-se um marco no documentário brasileiro. O diretor passava a ser – ele também – personagem, e o filme figurava como um balanço sobre sua carreira, o cinema nacional e a relação entre o documentarista e as personagens.

Articulando cenas do primeiro filme com os depoimentos das personagens gravados vinte anos depois, Coutinho cria um efeito de diálogo entre passado e presente. Através da montagem, tornam-se possíveis esses encontros, possibilitando a construção de um elo, uma “ponte”, nas palavras de Bernardet¹²⁷. Trata-se de um trabalho com a memória, partindo do presente para elaborar o trauma do golpe, da interrupção do filme, das consequências vividas pela equipe e pelo país.

O documentário foi concluído em 16mm com financiamento da Embrafilme aplicado de forma indireta na produção, devido a problemas da gestão da empresa com a censura ocasionados pelo apoio ao filme *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias (ele próprio ex-presidente da Embrafilme). Carlos Augusto Calil, que na época ocupava um cargo de direção na Embrafilme, relata o episódio:

Nós já estávamos sob um controle forte do SNI, foi logo depois da crise com o Celso Amorim [*presidente da Embrafilme*] no financiamento do *Pra frente Brasil* [1982, dirigido por Roberto Farias]. Portanto, não pudemos assumir a produção do *Cabra marcado para morrer*, mas fizemos o filme da seguinte maneira. Compramos os direitos não comerciais da obra do Vladimir Carvalho e assim, indiretamente, demos dinheiro a ele, que assinou o filme como produtor associado. Ele repassava para *Cabra marcado para morrer*. Ou seja, indiretamente, nós financiamos o filme até a sua realização em 16 milímetros.¹²⁸

Além dos recursos da Embrafilme, a ampliação de 16mm para 35mm foi feita com investimento do Banespa, à época dirigido por Bresser-Pereira, também houve dinheiro de entidades religiosas que investiam em projetos do Terceiro Mundo¹²⁹. A produção executiva foi feita por Zelito Viana, cuja colaboração foi essencial para conseguir os financiamentos e para impulsionar o projeto. A distribuição e produção foi feita pela Mapa Filmes – produtora independente fundada em 1965 por Glauber Rocha, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Paulo Cesar Saraceni e outros nomes ligados ao Cinema Novo.

¹²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320 p.

¹²⁸ ROCHA, Sylvio. Entrevista com Carlos Augusto Calil – Secretário Municipal de Cultura de São Paulo. *Produção Cultural no Brasil*, 29 jun. 2010, p. 4. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/carlosaugustocalil.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

¹²⁹ ESCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 484.

Cabra marcado para morrer foi muito bem recebido pela crítica e também pelo público, ganhando diversos prêmios em festivais nacionais e internacionais. Foram ao todo doze prêmios recebidos pelo filme, valendo citar: Tucano de Ouro (Melhor Filme), Prêmio da Crítica, Prêmio OCIC e Prêmio D. Quixote no I Festival de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro – FestRio de 1984; Grande Prêmio Cinéma du Réel, Festival Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico de Paris em 1985; Prêmio da Crítica Internacional e da Associação Internacional de Cinemas de Arte no XXXV Festival de Berlim em 1985¹³⁰; Golfinho de Ouro do Cinema do Governo do Estado do Rio de Janeiro; Melhor documentário no Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana de 1984; Grande Prêmio, Festival Internacional de Cinema de Tróia de Portugal em 1985; Prêmio Especial do Júri do Festival de Salsoburgo na Itália; Prêmio Air France de 1985; Prêmio Hors Concours no Festival de Gramado de 1984.

Além da recepção favorável nos festivais, a recepção crítica também foi muito positiva, algo que não se apagou com o tempo. Vale citar entre os textos da época: *Vitória sobre a lata de lixo da história* de Jean-Claude Bernardet¹³¹, de 24 de março de 1985 e *O cabra marcado e o fio da meada* de Roberto Schwarz¹³², de 26 de janeiro de 1985 publicados no jornal Folha de São Paulo.

O filme é, ainda hoje, considerado uma referência na história do cinema nacional, um “divisor de águas”, segundo Jean-Claude Bernardet¹³³, ou um marco “entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90”, para as autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita¹³⁴. Embora a ideia de uma ruptura entre o documentário moderno e o contemporâneo, e mesmo essa nomenclatura, sejam questionáveis, é inegável o impacto¹³⁵

¹³⁰ A curiosa história da trajetória do *Cabra no Festival de Berlim* foi relatada por Coutinho em entrevista a Carlos Alberto Mattos (2003). O diretor conta que o filme foi negado em 1984, tendo depois sido argumentado por um dos organizadores que o filme era demasiado extenso. Em 1985, após diversas outras premiações, o diretor foi convidado a levar o filme a Berlim. Coutinho diz que não houve alteração alguma na cópia enviada a não ser pelas legendas.

¹³¹ BERNARDET, Jean Claude. *Vitória sobre a lata de lixo da história*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24. mar. 1985. Folhetim. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/03/24/2/>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

¹³² SCHWARZ, Roberto. *O cabra marcado e o fio da meada*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26. jan. 1985. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/01/26/2/>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

¹³³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., p. 9.

¹³⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 25.

¹³⁵ Para discussão sobre cinema moderno/contemporâneo, ver nota número 8. Em relação ao documentário a argumentação é semelhante, mas no caso do cinema brasileiro é importante notar que há claras mudanças na estética cinematográfica a partir da década de 1980, no entanto, estas transformações não devem ser pensadas em termos de uma ruptura total, uma vez que muitas das questões do dito cinema moderno continuam no centro das preocupações dos diretores, embora as tentativas de resposta sejam diferentes. No caso de Coutinho, é preciso considerar sua relação com o cinema moderno, tema explorado por Ismail Xavier em artigo originalmente publicado em 2003 (XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de

que *Cabra marcado para morrer* causou no cinema nacional e no público¹³⁶, tanto pela temática sensível como pelo caráter inovador de sua proposta cinematográfica. Bernardet apontava, em sua já citada crítica publicada no início de 1985, para o modo como o filme implode o modelo sociológico, trazendo uma proposta inovadora em termos históricos. Fernão Ramos também estabelece *Cabra marcado para morrer* como “obra máxima” de um ciclo na representação do outro popular, “coroamento de uma época”¹³⁷.

Desse modo, *Cabra* marcava o auge da crise do “modelo sociológico”, conforme estudado por Bernardet, com uma proposta que fugia a esses padrões tanto na proposta estética como na postura política e leitura histórica. Em sua visão da história, não buscava o sociológico e o geral, adotando uma perspectiva da memória do presente para ler o passado traumático recolocando a possibilidade de futuro de um país que saía de uma ditadura. Do ponto de vista estético, assimilava traços do cinema direto¹³⁸.

Surgido na década de 1950 na Europa e nos EUA, o cinema direto tornou-se uma realidade no Brasil somente a partir da década de 1970. Entretanto, os primeiros passos foram dados antes, na década de 1960; em 1962 chegaram por aqui os primeiros aparelhos Nagra. Além das dificuldades técnicas, para se conseguir equipamentos adequados para gravação de som sincrônico, havia uma contradição entre as formas e os projetos da geração de cineastas da década de 1960 e o estilo direto.

Fundado principalmente em depoimentos e entrevistas, com maior ou menor intensidade da intervenção do diretor (como no cinema-verdade francês e no direto norte-americano, respectivamente), o cinema direto tinha caráter aberto e ambíguo, aspectos que contrariavam a perspectiva adotada pelos documentaristas brasileiros, ainda próxima de uma tarefa educativa. Assim, no documentário brasileiro permaneciam traços do documentário dito

Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 65-79).

¹³⁶ O filme levou às salas de cinema cerca de 200 mil espectadores, um feito considerável para um documentário. *Jango* (1984) de Sílvio Tendler, lançado à mesma época, alcançou a marca dos 600 mil espectadores, sendo um dos documentários mais vistos da história do país. Dos outros filmes de Coutinho, *Edifício Master* teve a melhor bilheteria com aproximadamente 100 mil espectadores. Dados pesquisados no site da Ancine: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 3 dez. 2013.

¹³⁷ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Op. cit., p. 216.

¹³⁸ Optou-se, neste trabalho, por adotar a perspectiva de Ramos (2008), para quem o termo cinema direto abrange o conjunto dos documentários produzidos segundo a estética surgida no pós-guerra, marcada pelo sincronismo entre som e imagem e pelas possibilidades do som direto. Assim, entende-se como parte do cinema direto tanto a corrente observativa norte-americana como a corrente interativa europeia, apesar do termo direto ser utilizado em geral para denominar a primeira tendência. A preferência pela adoção de cinema direto como termo abrangente do documentário moderno do pós-guerra visa evitar os problemas da denominação cinema verdade, ainda que ela tenha sido mais utilizada no Brasil. Não se pretende, contudo, ignorar as diferenças entre estas duas tendências que constituem dois modos distintos de documentar, observativo e participativo. Cabe ainda mencionar que a vertente participativa teve mais força no cinema documentário brasileiro, sendo Coutinho seu principal representante. João Moreira Salles é uma das exceções com forte influência do direto observativo de vertente norte-americana.

clássico, como a presença da *voz over*¹³⁹. Fernão Ramos afirma:

O diretor brasileiro mistura traços do estilo do documentário clássico, na sua composição a partir de asserções predeterminadas, a traços do direto, em sua abertura para o embate sujeito-da-câmera e mundo. Em seu núcleo temático traz a preocupação do cinema brasileiro mais criativo nos últimos quarenta anos: a representação do popular enquanto alteridade. A particularidade do direto no Brasil pode ser caracterizada pela intensidade da presença da imagem do *outro popular*, seja nos documentários ligados à geração cinemanovista (Hirszman, Saraceni, Jabor, Joaquim Pedro), seja no grupo em torno de Farkas. Junto à fissura da representação do *outro*, caminha o *saber* sobre o *outro*. Trata-se de contradição que caracteriza o coração da estilística do direto no Brasil em que a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*.¹⁴⁰

Essas contradições do documentário brasileiro das décadas de 1960/70 já haviam sido analisadas em *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, cuja primeira edição é de 1985. Para este autor, é possível identificar um “modelo sociológico” que orientou esses filmes e apresentou fissuras justamente pelas contradições na forma de se relacionar com a voz do outro de classe (e sua relação com a voz do saber). *Cabra marcado para morrer* marcaria a mudança ou a crise definitiva desse modelo apontando para outras possibilidades e relações com esse outro – o povo, daí a importância conferida por Bernardet a este filme.

Assim, Bernardet, em suas minuciosas análises sobre a relação de cineastas brasileiros com o “outro de classe” e sua voz em filmes das décadas de 1960/70, partia da ideia de que nos anos 1960 teria surgido uma forma de cinema calcada em um “modelo sociológico”. Procurando entender os aspectos da crise deste modelo, a partir do final da década de 1960, o autor buscou as formas e os “donos” do discurso de cada filme, debruçando-se sobre a incômoda relação travada entre o cinema e as classes populares no Brasil.

Como principais características do “modelo sociológico” assim descrito pode-se elencar: a presença de locução em voz *over* como voz do saber; o uso da voz dos entrevistados (os outros de classe) como amostragem e exemplo; a presença de uma tese anterior que é confirmada pelas personagens; a relação entre um sujeito (locutor, cineasta) e um objeto (entrevistados das classes populares); a presença do mediador ou fala do especialista (auxilia e completa a fala da locução); e a construção de uma narrativa linear, sem brechas, com apelo realista.

¹³⁹ O conceito “refere-se particularmente à voz sem corpo, personalidade ou identidade que enuncia fora-de-campo na narrativa documentária (alguns críticos a chamam de ‘voz de Deus’). Geralmente é dotada de saber, expresso em asserções sobre o mundo.” (RAMOS, Fernão Pessoa. Op. cit., p. 407).

¹⁴⁰ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Op. cit., p. 330, grifos do autor.

A crise do “modelo sociológico” coloca-se a partir de fissuras que fazem aparecer as contradições de um cinema que busca a voz do outro de classe, mas a submete a um esquema em que a voz do saber está na locução e na fala do especialista que vem confirmar ou negar as falas populares. Como mostra Fernão Ramos¹⁴¹, esse esquema não era compatível com a estética do direto, desse modo o som direto começou a ser utilizado pelos documentaristas brasileiros, mas dentro de um modelo incompatível com a abertura para a tomada característica deste novo documentário/cinema direto.

Pode-se associar os dois argumentos – de Ramos e Bernardet – afirmando que a crise do “modelo sociológico” coincide com o processo de consolidação do cinema direto no Brasil, no qual o filme *Cabra marcado para morrer* (1984) figura como um ponto de mudança. Neste documentário não há praticamente narração em voz *over*, tampouco há presença de falas de especialistas, e a entrevista com os camponeses, participantes do primeiro filme de 1964, figura como elemento principal da condução da narrativa, na qual os sentidos encontram-se abertos.

Assim, estão em *Cabra* os elementos da emergência de uma nova relação entre “os cineastas e o povo [...]]que[não atua apenas na temática, mas também na linguagem”¹⁴². Consolidava-se o cinema direto no Brasil e entrava em crise uma forma de relação com o povo presente não apenas no cinema brasileiro, mas no discurso e na prática política das esquerdas no país, conforme discussão anterior.

A tendência intervencionista do cinema direto, cuja referência é o “cinema-verdade” francês de Jean Rouch e Edgar Morin, estabeleceu-se como principal referência para o documentário brasileiro, como mostra Mariana Baltar¹⁴³. Nesse sentido, a obra de Coutinho se destaca pela forte relação com essa postura intervencionista calcada na entrevista e no testemunho.

Na década de 1980, no Brasil, despontaram novas formas de engajamento político de intelectuais e artistas, bem como para novos modos de enunciar no documentário, possibilitando a emergência de uma relação entre o cineasta e o outro de classe fora do “modelo sociológico”. Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, em contraponto às obras da década de 1960/70, as produções dos anos 1980 caracterizam-se, sobretudo, pela tendência

¹⁴¹ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Op. cit., p. 330.

¹⁴² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., p. 9.

¹⁴³ BALTAR, Mariana. A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro. In: ADES, Eduardo; BRAGANÇA, Gustavo; CARDOSO, Juliana; BOUILLET, Rodrigo (Org.). *O som no cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo/Salvador: Caixa Cultural, 2008. p. 40.

em filmar sujeitos singulares e evitar as generalizações. Para Mariana Baltar¹⁴⁴ destaca-se, também neste momento, a presença de uma reflexividade que explicita os mecanismos de realização do filme e, para além disso, questiona o próprio estatuto do documentário, borrando as tradicionais fronteiras cinematográficas.

Essas são características que podem ser observadas na cinematografia de Coutinho a partir de *Cabra marcado para morrer*, na qual a intervenção e a interação associam-se ao carácter reflexivo¹⁴⁵. Da mesma forma, observa-se uma recusa em incluir os personagens em categorias universais ou tipos sociológicos. Em termos de linguagem, esta é a aposta radical de Coutinho – que se afirma com força maior a partir de *Santo forte* – na fala de suas personagens como centro narrativo, não submetendo-as ao crivo da fala especializada, das imagens ilustrativas ou de um narrador onisciente.

Trata-se de um cinema que se constrói a partir da crítica ao “modelo sociológico” e se confunde com o questionamento da postura adotada pelas esquerdas diante das classes populares na década de 1960. Assim, essa reelaboração de postura deve ser compreendida no interior de um processo de balanço da posição das esquerdas nas décadas de 1960/70, vivido por grande parte dos intelectuais nas décadas de 1980/90, quando o país se redemocratizava. Era preciso interpretar e significar as experiências políticas vividas por esses intelectuais, nos anos 1950 e 1960 e durante todo o período da ditadura militar.

Essa avaliação de seus próprios papéis, por parte dos intelectuais, teve importância no processo de reestruturação das esquerdas ao longo dos anos 1970/80. A partir dos últimos anos da década de 1970, com a Lei de Anistia, fruto da luta pela redemocratização, a esquerda pôde se reorganizar em partidos, cabendo destacar a formação do Partido dos Trabalhadores. A campanha pelas eleições diretas aglutinaria diversos setores das esquerdas, com ampla participação dos artistas e intelectuais.

Marcelo Ridenti¹⁴⁶ analisa o lugar dos intelectuais nesse processo de reestruturação das esquerdas no Brasil neste período dos anos 1970/80, a partir do engajamento nos movimentos sociais e da relação com a indústria cultural. A trajetória de Coutinho insere-se no grupo de intelectuais de esquerda que ingressou na Rede Globo de televisão, integrando o corpo do Globo Repórter – conforme desenvolvido anteriormente neste capítulo. Este cineasta também teve destacada relação com movimentos sociais e ONGs, após deixar a TV Globo, realizando vídeos como *Santa Marta: duas semanas no morro* e *O fio da memória*.

¹⁴⁴ BALTAR, Mariana. A evidência do audível. Op. cit., p. 44.

¹⁴⁵ Ibid., p. 45.

¹⁴⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit.

Na obra de Coutinho é notável a importância dessa postura de crítica e reavaliação das posições das esquerdas na década de 1960. Esquerda da qual ele próprio fez parte, ainda que com atuação política tímida. Desse modo, é possível notar, nos filmes e nas entrevistas concedidas por Coutinho, que essa reavaliação das posturas dos cineastas, à época do Cinema Novo, figura como um elemento importante na construção do método do diretor. Ainda em 1985, em entrevista a Alex Vianny, o documentarista afirmava:

Na década de 1960, a gente fazia um cinema muito político, com uma visão assim... Uma visão um pouco autoritária, mais autoritária do que se pode aceitar hoje, entende? Não é bem autoritária, é onipotente, entende? A gente, no fundo, julgava o povo, sabe? A gente julgava o povo e, ao mesmo tempo, onipotente, achava que entendia o povo. Acho que isso acabou. Isso daí mudou.¹⁴⁷

Mais de vinte anos depois, o cineasta a define sua posição a respeito da relação entre documentarista e personagens oriundos das classes populares. Pode-se notar uma mudança na inclusão de um outro polo, oposto à onipotência dos anos 1960: a postura paternalista e ingênua, muitas vezes culpada, do intelectual diante do povo. Assim Coutinho afirma sua posição como diferenciada desses extremos:

Nem uma coisa nem outra: nem uma visão ideológica de menosprezo pelo chamado popular, que era forte no CPC, e nas entrelinhas também no Cinema Novo, e que eu acho que tenha ajudado a combater... Nem o outro lado, ingênuo, com a ideia de povo como uma coisa angelical a ser protegida.¹⁴⁸

Entre o paternalismo e a culpa, de um lado, e o cinismo e a lógica do mercado, de outro, Coutinho acredita que o reconhecimento de seu lugar social e seus limites serve como ponto de partida para a construção de uma igualdade provisória com suas personagens, que existe (e pode existir) apenas nos momentos da filmagem e da produção. Espécie de utopia do concreto, essa visão de Coutinho propõe uma abertura para as verdades alheias, por meio de um exercício de se distanciar de si mesmo, o que possibilita aproximar-se, ainda que temporária e utopicamente, do outro/diferente.

Os limites dessa abertura para a verdade do outro não são ignorados pelo diretor, que nega tanto a postura ingênua e culpada de classe média diante das classes populares como a postura arrogante que ele associa aos anos 1960. A questão ética aqui colocada está no centro

¹⁴⁷ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit., p. 423.

¹⁴⁸ BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. In: _____. (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 203.

da estética do diretor, que busca esse espaço para o outro de classe por meio da palavra. Tudo isso já se disse repetidamente a respeito de seu cinema, no entanto persiste um dilema, sem solução fácil, qual seja, o fato de que os documentaristas fazem filmes para a classe média, uma vez que este é o público dominante das salas de cinema. Desse modo, ainda que Coutinho tenha ultrapassado diversos dilemas do modelo sociológico ao instaurar o diálogo com suas personagens como centro narrativo de seus documentários, permanece a questão a respeito da circulação e do destinatário das imagens e sons de seu cinema.

Há, nesse caso, um diferencial de poder entre aquele que dirige a câmera e a montagem – Comolli¹⁴⁹ mostra como a câmera é um instrumento de poder capaz de inverter hierarquias – e seus personagens, que se replica pelo fato de que as pessoas filmadas não serão o público do filme. Essa problemática torna-se mais complexa no documentário de Coutinho, a partir de *Jogo de cena* (2007) quando o recorte de classe deixa de ser um dos principais elementos de identidade das personagens.

Dessa maneira, opera-se, no cinema de Coutinho a partir de *Cabra*, uma mudança no olhar e na relação com as personagens, que coloca em crise um modelo consolidado no cinema nacional. No segundo capítulo, por meio do debate das memórias deste cinema da palavra e da lembrança, esse tema voltará, quando se verá que essa ruptura não foi assim tão completa, restando vestígios sociológicos no cinema de Coutinho, posteriormente estilizados em *Jogo de cena* (2007).

1.2.3 “Nada como um dia após o outro com uma noite no meio”¹⁵⁰: o caminho para a consolidação como documentarista

Após a realização do *Cabra*, Coutinho deixou de integrar a equipe do Globo Repórter, decisão tomada em grande parte devido às mudanças internas do programa, cuja linha editorial afastava-se cada vez mais do perfil inicial. Apesar do reconhecimento alcançado com o filme, Coutinho passou, após deixar a Rede Globo, mais de uma década produzindo filmes em vídeo de pequena circulação e divulgação, permanecendo longe dos cinemas até o lançamento de *Santo forte* (1999).

Politicamente, o país vivia o processo de abertura e redemocratização com a campanha

¹⁴⁹ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 373p.

¹⁵⁰ Fala de João Virgínio, personagem de *Cabra marcado para morrer*.

pelas eleições diretas, simbolizada no slogan “Diretas já”, que, embora derrotada, levou a população às ruas e movimentou diversos segmentos da sociedade na luta pelo retorno do processo eleitoral democrático. Despontavam também movimentos sociais organizados, a exemplo dos sindicatos dos metalúrgicos do ABC paulista que, desde o final da década de 1970, organizaram greves históricas ainda em plena ditadura. Somente em 1989 houve a primeira eleição direta para presidente, mas então já havia partidos políticos organizados e houvera eleições para governadores e para o Congresso.

Cineastas, fotógrafos e artistas em geral tiveram importante papel na relação com os movimentos sociais e na campanha pela redemocratização. O cinema e a fotografia atuaram, assim, na consolidação de uma imagem pública no e do País nesse período, registrando e participando do movimento de mudança de regime político. Nesse sentido, trata-se de imagens ação, em que o registro coincide com a criação do próprio acontecimento histórico, modificando inclusive a sua relação com a história. Na situação específica dos anos 1980 no Brasil, a construção desse caráter público das imagens do processo de abertura política teve grande importância para a geração de informação fora do contexto da grande mídia.

Vale lembrar as agências independentes de fotógrafos como F4, Central Fotojornalismo e AGIL, que buscavam liberdade de trabalho em relação à grande imprensa e acompanharam, entre outros movimentos à época, a campanha das Diretas e a Constituinte no Congresso Nacional.

O fotógrafo Milton Gurán participou desse processo, trabalhando na cobertura do Congresso Nacional neste período. Conforme relata Ana Mauad no texto *Milton Gurán, a fotografia em três tempos*, este fotógrafo foi contratado pelo *Jornal de Brasília* e depois trabalhou na AGIL, agência fundada no início dos anos 1980¹⁵¹. Gurán explica, em entrevista a Ana Mauad transcrita no mesmo texto, o clima político e o significado de seu trabalho fotográfico naquele momento:

Na época eu cobria o Congresso Nacional, mais exatamente a transição do Geisel para o Figueiredo. Foi o momento em que, pressionado pela sociedade civil que se reorganizava, o regime militar deu início àquela distensão lenta e gradual do general Geisel. Era quando se negociava a anistia, se negociava o próximo presidente da República, enfim, se negociava a reorganização da ordem jurídica nacional, que desaguou numa constituinte. As fotografias desse tempo mostram, refletem, sobretudo, a visão crítica de um repórter de esquerda, um repórter contrário ao regime, que tem uma posição francamente crítica em relação ao regime e em relação

¹⁵¹ MAUAD, Ana Maria. Milton Gurán, a fotografia em três tempos. *Stadium*, Campinas, n. 28, Inverno 2009, p. 1. Disponível em: <<http://www.stadium.iar.unicamp.br/28/01.html>>. Acesso em: 2 jan. 2013.

à pantomima do poder, a maneira como o poder se autorrepresenta na sua empáfia, no seu absolutismo, em todo o seu peso ditatorial, incontrastável da época.¹⁵²

Na mesma esteira estavam o conjunto de filmes sobre as greves do ABC, realizados sob o patrocínio dos sindicatos dos metalúrgicos por cineastas como Leon Hirzsmann e Renato Tapajós, que realizaram respectivamente *ABC da greve* (1990) e *Linha de montagem* (1982), entre outros¹⁵³. Apenas sobre a greve de março de 1979 foram produzidos cinco filmes de curta e longa-metragem¹⁵⁴. Novamente, nesse caso, havia a necessidade de dar visibilidade ao movimento grevista, algo que não acontecia na grande mídia. No âmbito do documentário, há que se considerar a formação de uma vertente ligada aos movimentos sociais, caso desses filmes sobre as greves do ABC, da qual os filmes de Coutinho fizeram parte e para a qual contribuíram prêmios como o *Margarida de Prata* da CNBB.

Dentre os vídeos realizados por Coutinho, entre *Cabra marcado para morrer* e *Santo forte*, se destacam *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991), *Boca de lixo* (1992) e *Os romeiros de Padre Cícero* (1994); também vale destacar neste período a codireção de *Volta Redonda – memorial da greve* (1989) e o roteiro da série *90 Anos do Cinema Brasileiro* (1988), para a rede Manchete de TV. Grande parte desses trabalhos teve produção das ONGs CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular (*Boca de lixo*, *Os romeiros de Padre Cícero*, entre outros) e/ou ISER – Instituto de Estudos da Religião (*Santa Marta*, *Volta Redonda*) ambas sediadas no Rio de Janeiro.

Nesse período, a parceria com o CECIP foi muito importante. Coutinho realizou diversos vídeos institucionais na ONG, entre os quais o curta *Porrada* (2000), filmado no Instituto Pinel no Rio de Janeiro, selecionado pelo próprio diretor, como exemplo desses vídeos, para a Retrospectiva de seus filmes na 37ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2013. Além disso, obteve apoio na produção de filmes como *Boca de lixo*, *Os romeiros de Padre Cícero*, *Santo forte* e *Babilônia 2000*. Hoje, o diretor ocupa o cargo de Vice-diretor do CECIP.

Em entrevista a Cláudio Valentinetti, concedida em 2003, o cineasta relata a importância da Organização na sua carreira: “eu fiz muitas coisas para o CECIP, que é uma ONG dirigida pelo Claudius Ceccon, onde eu trabalho há 10 anos e onde agora eu tenho um

¹⁵² MAUAD, Ana Maria. Milton Gurán, a fotografia em três tempos. Op. cit., p. 2.

¹⁵³ Para mais detalhes a respeito, consultar a tese SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. 2008. 456 f. Tese (Doutorado em História) - UFF, Niterói, 2008.

¹⁵⁴ SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema*. Op. cit., p. 1.

lugar para trabalhar: graças ao CECIP, acho que pude sobreviver em cinema e em vídeo”¹⁵⁵.

Desse conjunto de obras da segunda metade dos anos 1980 até meados dos anos 1990, destaca-se por sua relação com o tema desta pesquisa *O fio da memória* (1991), filme realizado por Coutinho a convite de Aspásia Camargo, diretora da FUNARJ à época, sobre os 100 anos da abolição da escravidão no Brasil. O resultado foi um filme longa-metragem de 115 minutos em 16mm. Além de verba da FUNARJ, o filme teve recursos da Embrafilme e de televisões européias – Televisión Española, La Sept e Channel 4. Apesar da facilidade de recursos, Coutinho teve problemas em realizar o documentário, que demorou dois anos para ficar pronto.

O tema abrangente da abolição provocou uma dificuldade de fugir ao tom didático e generalista, fazendo com que o diretor não conseguisse dar um tom próprio à narrativa. O resultado é uma obra que oscila entre a necessidade de falar da história da escravidão, retratos da situação do negro naquele momento presente e o personagem central Gabriel Joaquim dos Santos – descendente de africanos escravizados no Brasil, já falecido à época, dono de uma casa feita a partir de reciclagem, no litoral fluminense.

A pluralidade de materiais confere um caráter abrangente ao filme que, ao invés de se converter em mérito da narrativa, acaba por fazer de *O fio da memória* um documentário aquém do esperado, em que o caráter autoral é apagado pelo tema de que trata. Ainda assim, há momentos em que se vê a mão de Coutinho, como na escolha do Gabriel como personagem principal e na narração que incorpora as anotações deste como fio condutor. Além disso, o tema da memória é discutido de forma interessante por meio de um olhar a partir do presente, buscando as relações com o passado escravista.

Ainda que não tenha obtido o sucesso esperado, o filme ganhou alguns prêmios como Melhor Documentário Ibero-americano no XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideo de 1992 e Menção Honrosa no Prêmio *Margarida de Prata* 1991.

A década de 1980 foi um momento de impasse também do cinema nacional, para o qual concorreram a crise da Embrafilme, o início de um processo de fechamento de salas de cinema que culminaria com o predomínio das salas concentradas em grandes complexos nos *shopping centers*, o crescimento da televisão e a chegada do VHS, a dificuldade de competir com o cinema hollywoodiano, os altos preços da película, entre outros fatores.

Coutinho expressa sua preocupação em relação a esse momento do cinema em entrevista concedida a Alex Viany em 1985, na qual comenta a respeito das dificuldades e

¹⁵⁵ VALENTINETTI, Cláudio. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Op. cit., p. 60.

desafios enfrentados então: “A crise de 1960, a gente achava, era um vazio. Mas o cinema não estava em crise então. Hoje não, a crise é geral, é do cinema e do mundo. E é muito maior. [...] Hoje o bloqueio do cinema é imenso – cinemas fechando, o custo de produção maior...”¹⁵⁶.

Ao mesmo tempo, surgia a possibilidade de gravar em vídeo, que foi muito importante tanto para o documentário e o cinema voltado aos movimentos sociais como para a televisão. No entanto, para o documentário o vídeo propiciava uma produção de baixo custo, mas não permitia, ainda, a circulação no mercado de salas de cinema, limitando as possibilidades de distribuição. Para Coutinho, como será possível notar a seguir, o caminho aberto pela tecnologia das câmeras de vídeo foi fundamental na construção de sua estética enquanto documentarista voltado para a palavra das personagens.

Essa crise do cinema brasileiro nos anos 1980 culminou com o fechamento da Embrafilme, durante a gestão do presidente Fernando Collor¹⁵⁷, em 1990. Segundo Luiz Oricchio, Collor fechou não apenas a Embrafilme, mas também o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Embora a Embrafilme estivesse já em crise, o problema maior foi gerado pelo fato do presidente não ter criado novos órgãos “fomentadores e reguladores da atividade” no lugar dos antigos, o que provocou uma queda vertiginosa na produção¹⁵⁸. Este episódio ficou conhecido como uma espécie fim ou “morte” do cinema nacional, que teria alguns anos depois seu renascimento na “retomada”, a partir de 1994.

Embora o conceito de retomada¹⁵⁹ seja considerado polêmico por alguns autores, como Vitoria Fonseca¹⁶⁰ e Luiz Oricchio¹⁶¹, todos parecem concordar quanto à ocorrência de uma baixa nas produções de filmes, chegando a quase zero no início da década de 1990, cenário que começou a dar mostras mais claras de recuperação a partir de 1994. A recuperação do cinema nacional nesse período deveu-se principalmente à criação de novos mecanismos de financiamento de atividades e produtos culturais, por meio de uma política de incentivos fiscais, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, ou Lei Rouanet, nº 8.313/91,

¹⁵⁶ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Op. cit., p. 423.

¹⁵⁷ Fernando Collor de Mello foi eleito presidente em 1989 nas primeiras eleições diretas desde o início da ditadura civil-militar em 1964. Seu mandato foi marcado por escândalos de corrupção que culminaram com seu *impeachment* em 30 de dezembro de 1992.

¹⁵⁸ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 25.

¹⁵⁹ Sobre o cinema da retomada, ver a importante obra de Lúcia Nagib. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. 528 p.

¹⁶⁰ FONSECA, Vitoria Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. 2008. 302 f. Tese (Doutorado em História) - UFF, Niterói, 2008. p. 34-35.

¹⁶¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*. Op. cit., p. 25.

de 23 de dezembro de 1991 e da Lei do Audiovisual, nº 8685/93, criada em 20 de julho de 1993.

Como mostram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, a partir da segunda metade dos anos 1990,

Há estímulo objetivo à produção de cinema [...] através de uma legislação de incentivo ancorada em mecanismo de renúncia fiscal, que torna atraente, para empresas privadas e estatais, o patrocínio a projetos audiovisuais – política cujos principais instrumentos são a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, e que tem estimulado também a criação de editais de fomento e “prêmios” visando à produção de documentários, tanto por órgãos e empresas públicas quanto por instituições culturais mantidas por empresas privadas (a exemplo do Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo, que em dez anos fomentou a realização de mais 30 projetos de documentário).¹⁶²

Esse modelo de financiamento é alvo de críticas por sua abertura para o capital privado, por outro lado, é o que tem propiciado, desde então, o aumento dos investimentos em projetos culturais no país. Essa legislação deu fôlego para o cinema brasileiro, no entanto não resolveu sérias deficiências do mercado, mantendo-se a ausência de uma política definitiva para a distribuição. Entre outras questões nesse âmbito da distribuição, falta uma maior regulação do mercado com garantia de espaço na TV e nas salas de exibição para o cinema brasileiro. A criação da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, em 2001, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, e sua implementação efetiva durante o mandato de Luis Inácio Lula da Silva, representam uma tentativa no sentido de regulação do setor audiovisual no país.

Como se viu, durante um intervalo de mais uma década, que coincide com o período de maior crise do cinema nacional – entre 1985 e 1999 –, Coutinho esteve ausente das salas de cinema, realizando trabalhos em curta e média-metragem gravados em vídeo. Em 1997, deu início a um novo projeto que proporcionou sua volta aos cinemas e o início de sua consolidação como documentarista.

Assim teve origem *Santo forte* (1999), filme considerado novo marco na carreira do diretor. A novidade estava na aposta do diretor na fala das personagens como elemento principal do documentário. A película foi filmada na Favela Parque da Cidade, no alto da Gávea, Rio de Janeiro, e teve como temática a relação da população com a religião.

O projeto de *Santo forte* teve apoio da RioFilme, à época dirigida por José Carlos Avellar, a quem Coutinho se dirigiu buscando apoio, e obteve. Desse modo, a RioFilme investiu na produção e depois foi responsável pela distribuição do documentário. O filme teve

¹⁶² LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Op. cit., p. 11-12.

também produção do CECIP e atuação da FUNARTE na distribuição em vídeo. Coutinho era então o cineasta de uma obra-prima (*Cabra*) que estava há anos fora das salas de cinema, o papel de Avellar foi de impulsionar este que seria o documentário do grande retorno de Coutinho, ainda que isso só viesse a se confirmar em 1999 no Festival de Gramado. Não apenas *Santo forte*, mas também *O fio da memória*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master* foram distribuídos pela RioFilme.

Esta empresa foi criada pela Lei nº 1672 de 25 de janeiro de 1991 como sociedade anônima ligada à então Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, tornando-se a única distribuidora dedicada exclusivamente à circulação de obras nacionais. No período entre 1992 e 2000, a empresa foi responsável pela distribuição de 98 de um total de 170 filmes brasileiros lançados no mercado.

Nesse sentido, a RioFilme desempenhou e ainda desempenha, desde a sua criação, um papel fundamental para a cinematografia brasileira. No entanto, ao comparar sua participação no mercado cinematográfico brasileiro como um todo na década de 1990, incluindo as distribuidoras de filmes internacionais, a fatia ocupada pela RioFilme é de apenas 1%¹⁶³. Novamente, volta-se ao problema da distribuição do cinema brasileiro que permanece até o momento sem uma solução satisfatória da parte do Estado ou do próprio mercado.

Coutinho foi ainda selecionado no Programa Rumos – Cinema e vídeo do Itaú Cultural de 1998, na categoria produção, com *Santo forte*. Este programa também figura como importante financiador do cinema nacional lançando nomes importantes do cinema e vídeo documentário e experimental. Este filme recebeu também Prêmio para finalização concedido pelo OCIC – Ofício Católico Internacional de Cinema.

O documentário foi gravado em vídeo e, posteriormente, transformado em película com uma tecnologia então recente no país, o *transfer*. Essa tecnologia permitia que, após a filmagem em vídeo, o material fosse transformado em película, o que possibilitava a circulação nos cinemas¹⁶⁴. Adotar o vídeo como método de filmagem proporcionava aos documentaristas uma maior liberdade e diminuía os custos da produção. Em aspectos práticos, as câmeras de vídeo eram mais leves, acessíveis e possibilitavam filmar por mais tempo sem interrupções – enquanto a fita de vídeo durava horas, a película exigia a troca do rolo a cada onze minutos.

¹⁶³ GATTI, André Piero. A política cinematográfica no período de 1990-2000. In: FABRIS, Mariorosaria; GATTI, José; SILVA, João Guilherme Barone Reis et al. *Estudos Socine de Cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 603-604.

¹⁶⁴ Coutinho utilizou esse modelo em vários filmes. Inovações tecnológicas mais recentes já permitem a gravação e exibição em digital, sem necessidade de *transfer*, como é o caso de *Moscou* (2009).

Essa mudança teve papel importante na construção do método de Coutinho, uma vez que o diretor optou por concentrar-se na situação de conversa. Para estabelecimento desse diálogo o tempo é fundamental, bem como uma situação de filmagens com menor número de interrupções, ruídos. O vídeo permitiu ao diretor a criação de um ambiente propício para a emergência da fala de suas personagens. Em entrevista de 2005, Coutinho explica as possibilidades abertas pelo vídeo e pelo *transfer* para o campo do documentário:

No momento que eu fui fazer o filme *Santo forte* eu falei “eu vou eliminar todo o plano de corte, tudo monta em cinema, eu não vou me preocupar com o cachorro que está latindo, com o quadro na parede, com o santuário que está ali, e vou filmar uma pessoa durante 30 minutos, uma hora, a câmera não desliga nunca, e as coisas vão acontecer ou não [...] Filmar é escutar. Tudo que interfere nisso é abominável, porque tira o laço dessa relação [...] E, em cinema isso é impossível, o chassi só tem 11 minutos. O vídeo me deu essa possibilidade, e, na medida em que ele aceita a transferência para filme, que é uma coisa de menos de 10 anos, tornou possível que se fizesse isso”.¹⁶⁵

Composto quase na totalidade de planos das personagens narrando histórias relacionadas ao tema da religião, inicialmente o filme não foi bem aceito pela maior parte dos amigos e colaboradores de Coutinho, nem mesmo pela montadora Jordana Berg. A concentração nos relatos das personagens era considerada uma aposta demasiado radical, que não seria entendida pelo público. No entanto, Coutinho manteve o formato pretendido, e o reconhecimento veio com o sucesso da película no Festival de Gramado, rendendo ao diretor o Prêmio Especial do Júri. Assim, a situação modificou-se e *Santo forte* foi bem recebido por público e crítica, sendo visto como retorno do diretor aos cinemas e nova guinada em sua carreira.

Além do Festival de Gramado, *Santo forte* foi premiado no Festival de Brasília de 1999 nas categorias Melhor Filme, Roteiro, Montagem e Prêmio da Crítica; pela Associação Paulista de Críticos de Arte e SESC, foi escolhido Melhor Filme de 1999 e recebeu o Prêmio *Margarida de Prata* também em 1999.

É importante observar que parte da equipe que acompanha Coutinho até hoje começou a trabalhar com o diretor neste filme, como a montadora Jordana Berg e a assistente de direção Cristiana Grumbach. Muito do que se reconhece como estilo do diretor deve-se à constância e competência técnica dessa equipe, com destaque para a montagem. Um depoimento de Jordana Berg a respeito de sua relação com Coutinho foi publicado em

¹⁶⁵ NANTES, Daniele; PIANA, Alcimere. “Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino”. Op. cit., p. 140.

*Eduardo Coutinho*¹⁶⁶, o texto intitulado “Quase tudo monta” é esclarecedor no que concerne a questões da forma de trabalhar do documentarista e das tensões vividas na edição.

Nos principais estudos da obra de Coutinho, como *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*¹⁶⁷, *O documentário de Eduardo Coutinho*¹⁶⁸ e *A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte*¹⁶⁹, há um consenso quanto ao estabelecimento de *Santo forte* como marco do início de um método próprio. Nos filmes seguintes, Coutinho deu continuidade ao estilo seguido em *Santo forte*, apesar das mudanças relacionadas ao contexto de cada produção. Essas marcas foram identificadas com um método característico, que fez de Coutinho o nome do documentário nacional com base na entrevista – ou conversa, como o diretor prefere.

Vale destacar algumas das principais características desse método. Eduardo Coutinho desenvolveu um estilo voltado para a fala das pessoas comuns, fazendo das histórias de suas personagens elemento narrativo primordial da construção fílmica. A aposta de Coutinho é no som direto com ênfase para a oralidade das personagens. A concentração nos testemunhos é acompanhada de outras escolhas referentes ao som como a recusa da voz *over* e a ausência quase total do recurso a sons *off*¹⁷⁰, incluindo aqui o uso de trilha sonora.

Desde *Santo forte*, Coutinho passa a concentrar a narrativa de seus documentários no presente da filmagem, assim inclui apenas imagens dos testemunhos produzidas nesse encontro da equipe com os personagens, eliminando as imagens de arquivo, as encenações – não pede às personagens que encenam as histórias que contam –, as imagens produzidas em outros contextos. Dessa maneira, assim como fez com o som, eliminando aquilo que não é som direto, Coutinho mantém somente o material da filmagem em termos de imagem.

A exceção nesse aspecto seria *Peões*, no qual o diretor utiliza imagens de arquivo de outros filmes e fotografias, mas mesmo nesse caso a ênfase é dada para o presente do filme – 2002 – fazendo com que os sentidos do passado evocado pelas imagens sejam construídos no presente. O método de Coutinho pauta-se, assim, pela recusa do arquivo e centra-se no

¹⁶⁶ BERG, Jordana. Quase tudo monta. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 348-356.

¹⁶⁷ MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Op. cit.

¹⁶⁸ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Op. cit.

¹⁶⁹ DIAS, Verônica Ferreira. *A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte*. Op. cit.

¹⁷⁰ O som *off* é o som fora-de-campo. Coutinho praticamente não faz uso desse tipo de som em seus filmes, privilegiando os sons que são sincrônicos e pertencentes ao campo. Para Aumont e Marie, “o campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2007. p. 42). Para uma discussão sobre voz *over* e *off*, ver nota 12 do texto “O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil” (RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Op. cit., p. 407).

momento da tomada.

Essa escolha denota uma concepção de história que visa escapar de uma linearidade progressiva e historicista, conforme o documentarista argumenta em entrevista de 2002: “quando você está livre do peso da História, está no presente absoluto, isso aí fica mais claro. Aquilo que é arquivo não pode entrar. Só vale o presente da filmagem”¹⁷¹.

Coutinho reúne fragmentos de histórias, estas são narrativas e histórias de vida, memórias das personagens. Dessa forma, o cinema do presente encontra o passado através das narrativas/memórias das personagens. Assim, se o filme é furado pelo presente, um aspecto que Coutinho busca enfatizar, este presente é, da mesma forma, atravessado pelo passado. Como afirma Consuelo Lins, “é um cinema do presente, mas um presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da rememoração ou evocação”¹⁷².

O documentário é pensado pelo diretor como resultado de um encontro entre equipe e personagens. O acaso é um elemento fundamental. Conforme comentário de Ismail Xavier, o método do documentarista é pautado por uma “filosofia do encontro que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara”¹⁷³, dependente tanto do método como do acaso.

É o momento do encontro que importa, o que justifica a recusa de Coutinho em elaborar roteiros prévios, preferindo a adoção de dispositivos ou “prisões”, limites geográficos, temáticos, éticos e/ou estéticos. Coutinho explica o conceito, lembrando sua relação com a explicitação da contingência da filmagem:

Dispositivo é isso, meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a algum lugar, é sempre assim, eu não moro na favela Babilônia, não moro no Santa Marta, eu não moro no Master. Então, sempre o filme começa com as regras do jogo. O jogo é o filme e as regras são essas: no nordeste (*sic*), numa favela ou num prédio, tem uma equipe, tem um tempo e vamos ver o que acontece. Isso é dado inicialmente, sempre se trata de um filme, não é a vida na favela. Não é um filme sobre a religião na favela. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre religiosidade.¹⁷⁴

O dispositivo seria, assim, uma espécie de limite, a partir do qual a pesquisa e a filmagem se orientam, como um roteiro comprimido, no caso de Coutinho o dispositivo

¹⁷¹ EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. Op.cit., p. 91.

¹⁷² LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. Op. cit., p. 188.

¹⁷³ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. Op. cit., p. 67.

¹⁷⁴ NANTES, Daniele; PIANA, Alcimere. “Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino”. Op. cit., p. 148-149.

define, em geral, o espaço, a duração temporal e, por vezes, um tema para as filmagens. A adoção de dispositivos não implica, no entanto, a ausência de um roteiro, pois, como comenta o próprio diretor, “[...] eu disse que não faço roteiro. Dizer isso sem relativizar é um absurdo, porque na verdade cada realizador tem seu caminho”¹⁷⁵. Assim, no estilo de documentário que Coutinho realiza existe roteiro, mas este não se dá previamente como em muitos filmes ficcionais e sim no processo de produção, ou seja, na pesquisa, na filmagem e, principalmente, na edição.

Dessa maneira, faz-se necessário apontar que os filmes são realizados em três etapas – comuns ao documentário de forma geral, como mostra Puccini¹⁷⁶ – pré-produção, filmagem e edição. A primeira fase é composta da elaboração do dispositivo seguida do trabalho de pesquisa para seleção das personagens do filme que é realizado pela equipe sem a presença de Coutinho. Esse ponto é importante, pois o diretor insiste em um único encontro seu com as personagens como forma de evitar a repetição e fazer emergir o inusitado.

A segunda fase é composta pelas filmagens em que Coutinho junta-se à equipe para dirigir os trabalhos, sua principal atividade nesse momento é conversar com os personagens e dar orientações gerais ao câmara e ao diretor de fotografia, vale assinalar que o desejo é a reprodução de uma situação de conversa. A preocupação com a situação de diálogo, através da proximidade física com o entrevistado, resulta em um minimalismo estético¹⁷⁷. Assim, os planos são fechados em *close*¹⁷⁸ na quase totalidade dos filmes. Essa escolha dá força aos testemunhos e ao rosto da personagem que fala, conferindo emoção, mas resulta não apenas de uma escolha estética, tendo origem nessa necessidade do diretor de reproduzir na tomada uma cena de conversa.

A última etapa é a montagem, na qual a narrativa ganha forma e o roteiro se completa, ocorre aqui a seleção final das personagens. A edição, realizada por Jordana Berg, de *Santo forte* até seu último filme, é acompanhada de perto pelo diretor em uma negociação tensa, conforme relata Berg em depoimento escrito por ela em 2013. Pode-se afirmar que, como regra¹⁷⁹, a montagem dos documentários de Coutinho tende a manter a ordem das filmagens e

¹⁷⁵ AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. Op. cit., p. 273.

¹⁷⁶ PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas, SP: Papyrus, 2009. 144 p.

¹⁷⁷ O minimalismo na arte é uma tendência da segunda metade do século XX. Aqui, o termo refere-se à redução dos elementos da narrativa fílmica nos documentários de Coutinho, ou seja, a escolha do diretor de centrar a cena na situação de conversa, eliminando ou diminuindo ao mínimo elementos como narração, imagens de arquivo, imagens ilustrativas, fala especializadas. Assim, a cena tem foco na conversa entre Coutinho e as personagens.

¹⁷⁸ *Close*: planos de enquadramento fechado, no caso de Coutinho focados no rosto das personagens.

¹⁷⁹ Em alguns filmes essas regras são subvertidas, especialmente em *Jogo de cena* (2007), documentário no qual o uso da montagem, como se verá em detalhes a seguir, é mais ousado, devido à função de estabelecer

evita realizar alterações nessa ordem, fugindo especialmente dos mecanismos de manipulação emocional do espectador – exemplo: colocar uma cena emocionante que foi tomada no meio das gravações ao final do filme, para conseguir um grande desfecho.

A montagem desses documentários busca não apenas o inusitado, mas a manutenção daquilo que é visto, por outros, como sujeira, ou resto, aquilo que deve sair para se conseguir uma estética limpa. Busca-se, assim, manter imagens do confronto entre equipe e personagem, momentos da negociação antes da cena, interferências inusitadas, problemas. Há uma preocupação ética em mostrar as condições de produção das imagens/sons.

Desse modo, os filmes de Coutinho, por meio de um paradoxo, encontram sua força exatamente na fragilidade desses encontros, ou seja, na iminência da impossibilidade mesma de realização do filme. Talvez esteja aqui um ponto importante, uma vez que é o fato de serem ao mesmo tempo comuns e extraordinárias que confere às histórias narradas pelos personagens de Coutinho sua potência.

Este método mantém-se nos filmes seguintes com maiores ou menores modificações. O estilo do diretor construiu-se por meio de uma renovação do método processada a cada documentário. Os elementos centrais permanecem, mas cada dispositivo tem suas particularidades, impondo novos desafios. Coutinho estabeleceu, assim, regras e princípios, mas se permite burlá-los em alguns casos, o que confere uma maleabilidade a seu trabalho sem que isso prejudique a manutenção de traços de um estilo próprio.

Após *Santo forte* (1999), Coutinho dirigiu oito documentários de longa-metragem, todos eles com circulação no cinema nacional e com destaque em importantes festivais dentro e fora do país. Esse período é também o de sua consolidação como uma das principais figuras do documentário brasileiro. Esse lugar de destaque no documentário brasileiro é assinalado em todos os trabalhos a respeito desse cineasta, como os estudos de Lins¹⁸⁰, Xavier¹⁸¹, Mattos¹⁸², Dias¹⁸³.

A consolidação de Coutinho como documentarista coincide com um crescente espaço alcançado pelo documentário no cinema nacional, contexto no qual surgem festivais especializados – *É tudo verdade*¹⁸⁴, *Forumdocbh*¹⁸⁵ – e ocorre um aumento no número de

o jogo entre personagens e atrizes.

¹⁸⁰ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Op. cit.

¹⁸¹ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. Op. cit.

¹⁸² MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Op. cit.

¹⁸³ DIAS, Verônica Ferreira. Cabra marcado para morrer – cinema contando História por meio de histórias (e memórias). *Doc On-line*, n. 1, p. 62-78, dez. 2006. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_veronica_ferreira_dias.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2014.

¹⁸⁴ O Festival “É tudo verdade” surgiu no ano de 1995, na cidade de São Paulo, sob a organização do crítico de cinema Amir Labaki, como primeiro festival de cinema do país exclusivamente dedicado a produções

estudos voltados para esse campo, formando um conjunto sólido de estudos sobre o documentário no País.

Na passagem do ano 1999 para o ano 2000, Coutinho subiu o Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, para novamente filmar pessoas comuns falando de suas vidas e anseios, dessa vez com foco na virada do ano e no início dos anos 2000. Surgiu, assim, *Babilônia 2000* (2001), filme com uma característica peculiar em relação ao resto da obra do diretor, por ter sido gravado por mais de uma equipe de filmagem, fazendo com que parte do material tenha sido filmado sem a presença do diretor. A direção das filmagens foi dividida entre Eduardo Coutinho, Consuelo Lins, Daniel Coutinho e Geraldo Pereira.

Participaram novamente da equipe Jordana Berg, responsável pela montagem e Cristiana Grumbach, como assistente de direção; Jacques Cheuiche atuou como câmera, integrando pela primeira vez a equipe de Coutinho. Os três continuam trabalhando com Coutinho, tendo participado de todos os documentários do diretor a partir de *Babilônia 2000* (2001) até seu filme mais recente, *As canções* (2011).

Babilônia 2000 (2001) foi filmado em vídeo e depois transferido para 35mm para circulação nos cinemas. A produção foi feita pela VideoFilmes e a finalização do filme realizou-se com recursos da Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Cultura, por meio da RioFilme, também responsável pela distribuição do documentário.

A partir de *Babilônia 2000* (2001), os filmes de Coutinho passaram a ser produzidos pela produtora e, a partir de 2003, também distribuidora VideoFilmes, dirigida pelos irmãos Walter e João Moreira Salles. A constância de trabalho entre 1999 e 2011 – quase um filme por ano – foi possibilitada por esta mudança nas condições de financiamento de suas produções, que lhe proporcionou, a partir deste momento, relativas liberdade de criação e estabilidade financeira.

Coutinho e João Salles – também documentarista – tornaram-se amigos e

documentais. Mantém-se até hoje sendo o maior evento do gênero no país, com importância internacional. A partir de 2001, passou a ocorrer como atividade do festival a Conferência Internacional do Documentário que até hoje reúne anualmente importantes nomes da área entre pesquisadores, cineastas e críticos. Atualmente o Festival é realizado simultaneamente em São Paulo e Rio de Janeiro no mês de abril – na edição de 2013 a mostra foi levada à Brasília e Belo Horizonte em datas posteriores. *É tudo verdade* lançou ao longo dos anos 1990 e 2000 alguns dos mais destacados documentaristas do cenário nacional, funcionando como plataforma para o crescimento do documentário no país.

¹⁸⁵ *Forumdocbh* é um festival organizado pela Associação Filmes de Quintal de Belo Horizonte desde 1997 no mês de novembro. Trata-se de um Festival do Filme Documentário e etnográfico e fórum de antropologia e cinema, dedicado a essa modalidade de filmes, buscando a exibição de obras que não encontram espaço no mercado cinematográfico. O evento vem sendo realizado no Cine Humberto Mauro no Palácio das Artes de Belo Horizonte, além de outros pontos espalhados pela cidade. Conta com apoio da Fundação Clóvis Salgado que gere o Palácio das Artes. Essas informações podem ser consultados no site, disponível em: <<http://filmesdequintal.org.br/#forumdoc>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

colaboradores. O apoio da VideoFilmes teve uma importância significativa na carreira de Coutinho e permanece até hoje; além do suporte financeiro, a amizade com João Salles teve resultados na obra dos dois documentaristas, este último, em *Santiago* (2007), aproxima-se da reflexividade do cinema de Coutinho que, por sua vez, teve João Salles como produtor de vários de seus filmes, opinando e dando sugestões.

Babilônia 2000 recebeu vários prêmios importantes: Melhor Documentário no Grande Prêmio BR de Cinema (2001/2002); Melhor Fotografia e Melhor Som no V Festival de Cinema de Recife de 2001; Prêmio ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) no Festival É Tudo Verdade de 2001; Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 2001 e Melhor Filme (voto popular) no II Festival de Cinema Brasileiro de Paris de 2001.

Santa Marta: duas semanas no morro (1987), *Santo forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001) são filmes realizados no espaço da favela carioca, nos quais Coutinho conversa com os moradores, fazendo surgir desse encontro histórias por vezes surpreendentes. Estes filmes diferenciam-se de grande parte da produção cinematográfica nacional voltada para o ambiente das favelas, e permitem concluir que, como afirma Fernão Ramos,

Se Coutinho não foi o primeiro diretor brasileiro a subir um morro carioca com uma câmera, pode-se dizer que foi o primeiro a subir para filmar o cotidiano, colocando no centro da representação do popular a estrutura depoimentos/personagens-personalidades.¹⁸⁶

Considerando que o “outro de classe” marcou presença no cinema brasileiro desde os anos 1930, tornando-se questão central no Cinema Novo, a favela foi um dos espaços principais para retratar as classes populares urbanas. Nesse sentido, *Cinco vezes favela* (1962) foi um marco seguido por vários outros exemplos. Dialogando com essa tradição, Coutinho construiu um olhar diferenciado diante do morador da favela, concedendo espaço para as pessoas falarem e privilegiando o cotidiano e a sociabilidade, em detrimento da representação apenas da violência que povoa não só as telas de cinema, mas os programas de TV nacionais¹⁸⁷.

Edifício Master (2002) foi o filme de Coutinho com maior sucesso em termos de público depois de *Cabra marcado para morrer*, levando às salas de cinema cerca de 100 mil espectadores, número considerável para um documentário nacional¹⁸⁸. A produção do filme

¹⁸⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Op. cit., p. 223-224.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Para parâmetros de comparação, *Jango* (1984) de Silvio Tendler foi o documentário com maior bilheteria da história do cinema nacional alcançando 558313 mil espectadores. Dados da Ancine disponíveis em:

foi realizada pela VideoFilmes, sendo os produtores executivos Mauricio Andrade Ramos e João Moreira Salles e a direção de produção de Beth Formaggini. O núcleo da equipe manteve-se com Cristiana Grumbach na assistência de direção, Jordana Berg na montagem e Jacques Cheuiche na direção de fotografia e câmera. A distribuição em cinema foi feita pela RioFilme, e a VideoFilmes lançou o filme em DVD.

Edifício Master também teve sucesso de crítica, recebendo diversos prêmios como: Melhor Documentário no Festival de Gramado de 2002, Prêmio da Crítica de Melhor Documentário na Mostra Internacional de São Paulo de 2002, Melhor Documentário no Festival de Havana em 2003 e *Margarida de Prata* de Melhor Documentário em 2003.

Neste longa, o diretor passou do espaço da favela carioca para um edifício de apartamentos conjugados em Copacabana, voltando-se para um universo distinto, em que emergem novos temas como a solidão, a vigilância dos condomínios, a clausura do espaço urbano. Mantém-se o foco para as personagens e suas memórias, perscrutando o universo privado e íntimo a partir do qual o público pode surgir.

Coloca-se, em *Edifício Master*, o desafio de diferenciar o formato da conversa praticado por Coutinho, e sua ênfase para a esfera íntima ou pessoal das personagens, da exposição cínica da intimidade presente nos *reality shows*. Trata-se de uma linha tênue, porém presente e perseguida pelo diretor no cuidado ao lidar e apropriar-se das histórias das personagens.

Também havia o desafio da mudança do universo da favela para um prédio de classe média, o que implica um deslocamento de olhar, do outro de classe para um universo mais próximo daquele do próprio diretor. Segundo Coutinho, “é muito mais fácil fazer um filme sobre marginais que sobre pessoas de classe média. Em primeiro lugar porque é mais fácil falar do que está distante de nós do que de algo próximo”¹⁸⁹.

Esse deslocamento de espaço e classe sociais impõe novos desafios, criando também novos impasses. Para Cezar Migliorin, neste documentário as personagens de Coutinho são vítimas de um excesso de “liberdade” concedida pelo diretor e acabam expostas, pois desprovidas de laços coletivos. O filme acaba por reafirmar a solidão das personagens e o fato deste prédio não constituir uma comunidade. Em uma análise de *Edifício Master*, Migliorin fala dessa questão:

¹⁸⁹ <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 21 nov. 2013.
EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. Op. cit., p. 82.

Desligados de uma ordem maior, que pode ser fílmica, cada personagem é o filme inteiro a cada momento; o que acaba por submeter cada um dos personagens a um excesso de exposição e de responsabilidade em relação ao filme. [...] O excesso de peso dado a cada personagem, a desconexão de cada fala de um solo comum, a extrema responsabilidade que cada fala tem em “segurar” o filme, seja pelo riso ou pela emoção, não colocam também questões éticas?¹⁹⁰

Este efeito não é tão marcado em outros filmes do diretor, como *Santo forte*, *Babilônia 2000* e *O fim e o princípio*, provavelmente pela diferença de locação. Os dois primeiros foram filmados em favelas do Rio de Janeiro, e o segundo em um povoado do Nordeste. Nestes casos, os laços sociais perfuram o filme, até mesmo pela configuração do espaço de maneira diferente do *Edifício Master*. Nesses três filmes são raras, por exemplo, as personagens que vivem sozinhas, e a relação entre o espaço privado e público é menos acentuada. Essas diferenças de classe, expressas nos aspectos culturais e geográficos, mostram formas de vida que separam as camadas populares urbanizadas e rurais das camadas médias (classe média baixa, no caso do Master) urbanizadas.

Em 2002, Coutinho iniciou um novo projeto, um documentário sobre os metalúrgicos e ex-metalúrgicos que haviam participado das greves do ABC no final dos anos 1970. Este foi um projeto conjunto com o documentarista João Moreira Salles que filmou, ao mesmo tempo, *Entreatos* (2004), um documentário de observação do segundo turno da campanha de Luiz Ignácio Lula da Silva, então candidato à presidência.

Assim surgiu *Peões* (2004), documentário de 85 minutos gravado em câmera digital, no qual Coutinho lida com as memórias desses metalúrgicos e ex-metalúrgicos da região do ABC. São testemunhos dados mais de vinte anos depois, em 2002, pouco antes das eleições presidenciais que indicavam Luiz Inácio Lula da Silva como franco favorito. Lula fora líder desse movimento sindical e figura-chave na fundação do Partido dos Trabalhadores. Era sua quarta candidatura à Presidência, possivelmente a última, caso fosse derrotado. Todos esses elementos conferem um clima específico ao filme e às narrativas das personagens.

Os depoimentos são colhidos nas casas das personagens, seguindo o método do diretor em outros filmes; a relação é de proximidade e informalidade e as perguntas são dirigidas ao universo das memórias pessoais. Dessa maneira, apesar do tema eminentemente político, Coutinho volta seu olhar para a relação do espaço privado com a vida pública. Parece interessado na memória construída pelos próprios sujeitos da história que, no entanto,

¹⁹⁰ MIGLIORIN, Cezar. *De Edifício Master a Jogo de cena* – Coutinho. Pólis+Arte. 13 out. 2007a, [n. p.]. Disponível em: <<http://a8000.blogspot.com.br/2007/10/de-edificio-master-jogo-de-cena-coutinho.html>>. Acesso em: 1 jul. 2013. [n. p.].

permaneceram anônimos.

Além dos depoimentos, imagens de documentários produzidos nas décadas de 1970 e 1980 por cineastas de esquerda, em geral a pedido dos próprios sindicatos¹⁹¹, são retomadas por Coutinho, de forma que *Peões* contém cenas de filmes como *Greve* (1979), de João Batista de Andrade, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós e *ABC da greve* (1991), de Leon Hirszman. Desse modo, há uma articulação entre as imagens de arquivo e o depoimento das personagens que proporciona novas camadas de leitura a respeito do movimento sindical e dessas imagens então produzidas.

Em *Peões* os membros do núcleo da equipe de Coutinho permaneceram os mesmos de *Edifício Master*. A produtora do filme foi novamente a VideoFilmes, tendo sido o documentário contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura e Lei do Audiovisual e recebido o Prêmio Adicional de Renda da Ancine de 2005 na categoria produção¹⁹². O filme foi lançado nos cinemas e em DVD pela VideoFilmes.

A recepção de *Peões* foi positiva e o filme rendeu mais alguns prêmios ao diretor: Candango de Ouro de Melhor Filme no Festival de Brasília de 2004, Grande Prêmio de Cinema Brasil de 2005, nas categorias de Melhor Documentário e Melhor Direção, e Prêmio da APCA em 2005, junto com *Entreatos* (2004), de João Salles.

No âmbito da crítica, o filme levantou algumas polêmicas a respeito de questões éticas na relação entre diretor e personagens, especialmente envolvendo o caso da personagem Luiza e a descoberta de que Coutinho teria cortado uma parte de sua fala na qual ela se referia ao gosto de Lula pela bebida alcoólica¹⁹³. O diretor defendeu-se argumentando que sua decisão teria sido uma forma de proteger a participante do filme das possíveis repercussões de sua fala: “Tive medo de que ela fosse considerada uma traidora de classe e isso tornasse a sua vida impossível”¹⁹⁴, disse o diretor em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*.

Naquela ocasião, uma matéria publicada por um jornalista norte-americano no *New York Times*, a respeito do vício de Lula em bebidas alcoólicas¹⁹⁵, acendeu a polêmica, fazendo

¹⁹¹ A tese *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*, de Maria Carolina da Silva (2008), analisa esse fenômeno e a relação dos cineastas com o movimento grevista em seis filmes produzidos entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1990.

¹⁹² Dados disponíveis em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/par/ATA_DEFINITIVA_DOU.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2013.

¹⁹³ O tema foi abordado pelos jornais *Folha de S. Paulo*, em matérias dos dias 17, 19 e 22 de novembro de 2004, e *O Estado de S. Paulo*, no dia 18 do mesmo mês e ano.

¹⁹⁴ COUTINHO, Eduardo. Entrevista Eduardo Coutinho – cineasta. *O Estado de S. Paulo*, 18 nov. 2004. Nacional. [n. p.]. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20041118-40574-spo-13-pol-a14-not>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

¹⁹⁵ Matéria publicada no *New York Times*, em 9 de maio de 2004, de autoria do jornalista Larry Rohter. Disponível na versão original em: <<http://www.nytimes.com/2004/05/09/world/brazilian-leader-s-tipping->

com que a decisão de Coutinho fosse vista como uma proteção a Lula e não à personagem Luiza. O debate levantado colocava em questão o papel do diretor de documentários e a delicada relação com a vida das personagens fora das telas, bem como o papel da montagem e o direito de censurar uma história.

Para uma maior compreensão deste episódio, é preciso analisar qual o papel do Lula e sua imagem no filme *Peões*. Em primeiro lugar, vale mencionar que o tom do filme oscila entre melancolia e esperança: o presente da filmagem 2002 mostra uma dissolução do contexto da emergência do sindicalismo dos metalúrgicos no qual surgiu a figura de Lula como líder, por outro lado, as entrevistas não apontam apenas os pontos negativos, trazendo as contradições deste presente em que a profissão e a luta sindical perderam espaço. Outro ponto de esperança está na possibilidade da vitória de Lula nas eleições presidenciais: as personagens do filme declaram o voto em Lula e, de forma geral, reconhecem-se em sua figura.

Apesar dessa relação de afeto positiva com Lula e o Partido dos Trabalhadores, o documentário, ao articular as imagens de filmes de 20 anos antes com o depoimento dos metalúrgicos e ex-metalúrgicos em 2002, faz aparecer uma distância entre o Lula sindicalista e o Lula candidato, distância que se duplica nas diferenças entre *Peões* e *Entreatos*. Como personagem de *Peões*, Lula está presente na memória, nos afetos e nas imagens do passado, mas ausente do presente da cena (2002), essa ausência reforça a separação, apesar da esperança e do afeto.

Desse modo, é mais importante compreender as nuances da narrativa – até mesmo porque aos olhos do presente deste texto, mais de uma década depois de 2002, a imagem que temos do Partido dos Trabalhadores não é mesma do momento do filme - do que julgar a decisão de Coutinho de forma apressada. Levando em conta a obra do diretor como um todo, parece razoável afirmar que a decisão orientou-se, principalmente, pelas consequências possíveis para a personagem, o que não significa que se possa eliminar outros fatores, inclusive uma preocupação com a imagem pública de Lula.

O projeto seguinte de Coutinho teve características um pouco diferentes de seus outros filmes. Enquanto nos documentários produzidos entre *Santo forte* e *Peões* sempre havia uma fase de pesquisa coordenada por sua equipe – da qual o diretor não fazia parte –, *O fim e o princípio* (2005) foi filmado praticamente sem pesquisa prévia, a partir da escolha de uma cidade no interior da Paraíba, São João do Rio do Peixe.

Assim, em 2005, Coutinho partiu com sua equipe para o Nordeste, a fim de buscar pessoas com histórias para contar. Segundo ele mesmo relata¹⁹⁶, foram duas viagens: na primeira, as entrevistas não funcionaram e depois houve uma interrupção por motivo de doença do diretor. Ao voltar, Coutinho retomou o contato com Rosa, que conhecera na primeira viagem, realizando o filme no Sítio de Araçás, com o auxílio desta personagem que fez a mediação com a comunidade.

Com a maior parte dos personagens idosos, o filme acabou por versar sobre a passagem do tempo, o envelhecimento, a memória e a morte. Coincidência ou não, os temas do tempo e da morte são recorrentes na obra do diretor, ainda que tenham adquirido centralidade neste filme. *O fim e o princípio* marcou também o retorno de Coutinho ao nordeste vinte anos após *Cabra marcado para morrer*.

Em *O fim e o princípio* foram mantidas a parceria com a VideoFilmes e a equipe de Coutinho, com exceção da direção de produção que foi realizada por Raquel Zangrandi no lugar de Beth Formaggini, fora isso na montagem, direção de fotografia, assistência de produção e produção executiva mantiveram-se os mesmos profissionais – Jordana Berg, Jacques Cheuiche, Cristiana Grumbach, Maurício Ramos e João Salles. Além da produção, a VideoFilmes realizou a distribuição do documentário nos cinemas e em DVD.

O longa com 110 minutos de duração, filmado em película 35 mm, obteve recursos por meio da Lei de Incentivo à Cultura, tendo sido selecionado no Programa Petrobrás Cultural de 2004/2005 como documentário na categoria Produção e Difusão – cinema: difusão de filmes de longa-metragem¹⁹⁷. Com o filme, Coutinho venceu o Festival Internacional de Documentários de Marselha em 2006, na França, na categoria Melhor Documentário e o Prêmio Contigo de Cinema de Melhor Diretor em 2006.

O fim e o princípio já aponta para um momento de transição, uma vez que Coutinho abandona certos procedimentos de seu método como a pesquisa prévia às filmagens. O resultado também é um filme que tem momentos de crise, demonstrando a sua própria fragilidade enquanto projeto demasiado dependente do acaso. Ainda durante o processo de produção de *O fim e o princípio* surgiu a ideia do próximo documentário: trazer para a cena atrizes para se juntar às personagens.

Coutinho deu, assim, início a outro projeto que mudaria sua obra e causaria furor no

¹⁹⁶ COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho fala de novo filme. *Folha de S. Paulo*, 18 nov. 2005. Ilustrada. [n. p.]. Entrevista concedida a Leonardo Cruz. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55261.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

¹⁹⁷ O membro do Júri na área de cinema foi José Carlos Avellar. Foram selecionados e contemplados com os recursos do Programa Petrobrás Cultural 21 filmes de longa-metragem. Ver informações no site do Programa, disponíveis em: <<http://ppc.petrobras.com.br/edicoes-antiores/>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

cenário do cinema nacional. Ganhava corpo o projeto que originou *Jogo de cena*, filme de 2007, no qual o diretor uniu, de forma inédita, depoimentos de mulheres (pessoas comuns, como em seus outros filmes) com interpretações de atrizes – conhecidas e desconhecidas. Este documentário foi um novo momento de renovação da carreira de Coutinho e foi muito comentado pelas reflexões levantadas e caráter ensaístico inovador no cinema nacional.

Conforme informações citadas na Introdução, a produção de *Jogo de cena* foi assumida pela Matizar e pela VideoFilmes, também responsável pela distribuição, em cinemas e em DVD. A equipe manteve-se a mesma de *O fim e o princípio*. O filme recebeu recursos públicos pela Lei do Audiovisual através do Programa Petrobrás Cultural edição de 2005, na categoria produção e difusão – produção de longa-metragem. As produtoras receberam, ainda, recursos do Prêmio Adicional de Renda da Ancine de 2008, destinados ao filme. A empresa Matizar, na categoria de produção, recebeu o valor de R\$ 45201,82 e a VideoFilmes, na categoria de empresa distribuidora, foi contemplada com o montante de R\$ 385.275,24 – destinados à distribuição de *Jogo de cena*, *Mutum* e *Santiago*, todos de 2007.

Jogo de cena resultou em um documentário longa-metragem de 107 minutos, gravado em película 35mm. Treze mulheres participam do filme, incluindo as atrizes interpretando histórias, ao menos supostamente, alheias. Além de juntar atrizes e mulheres comuns, embaralhando as falas e suas “donas”, Coutinho filma todas as cenas em um teatro, algo até então inédito em seus documentários. São várias as camadas: mulheres contando histórias de suas vidas, atrizes (conhecidas e desconhecidas) interpretando algumas destas histórias e atrizes contando histórias de suas próprias vidas. No entanto, estas camadas aparecem mescladas, efeito potencializado pela montagem conduzida na forma de um jogo de crença e dúvida com o espectador, o que tornou praticamente impossível diferenciá-las totalmente. Embaralham-se, assim, as fronteiras entre pessoa/personagem, verdade/mentira, real/ficção.

Durante os 107 minutos do filme o espectador assiste a mulheres relatando memórias, histórias que voltam em diferentes faces, em um teatro. Mantém-se a situação de conversa entre diretor e personagem como dispositivo elementar do documentário, os planos são longos e o enquadramento permanece entre o close e os planos médios. Em essência é o dispositivo de Coutinho reduzido a seus elementos centrais, diretor e personagem sentados em cadeiras uma de frente para a outra em um palco, no entanto a presença das atrizes desestabiliza a cena e traz novos aspectos, tornando o filme um questionamento sobre o próprio cinema documentário.

Jogo de cena representa uma importante guinada no método de Coutinho e, embora traga consigo os principais elementos desse método baseado na situação de diálogo, os

mesmos surgem acrescidos de mudanças fundamentais. O filme obteve sucesso de crítica e foi bem recebido em festivais, rendendo ao diretor alguns prêmios, como o de Melhor Filme do ano de 2007 pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), quatro categorias no 14º Prêmio Guarani de Cinema – Melhor Filme, Documentário, Direção e Edição – e Alhambra de Ouro de Melhor Longa-metragem no 2º Festival de Granada, na Espanha, em 2008.

A crítica foi, em peso, favorável ao filme e debateu as particularidades de *Jogo de cena*, destacando o caráter inovador da proposta na forma de tratar a relação entre verdade e ficção no documentário – caso de autores como Jean-Claude Bernardet, Ilana Feldman, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita e Carlos Alberto Mattos. Como traço comum aos textos críticos nota-se a ênfase no caráter inovador de *Jogo de cena*, tanto em relação ao documentário de forma geral como perante a obra de Coutinho. Dessa maneira, o filme teve um impacto sentido como um “abalo sísmico”, segundo Jean-Claude Bernardet, para quem *Jogo de cena* questiona toda a tradição do cinema direto, ou seja, o próprio método, baseado na interação e na entrevista, com o qual Coutinho se consagrara:

Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. JOGO DE CENA é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que JOGO DE CENA anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com EU, UM NEGRO.¹⁹⁸

De fato, *Jogo de cena* parece apontar para os impasses de todo um regime de representação das imagens/sons no documentário, logo, interessa compreender sua relação com a tradição do cinema direto e com a própria obra de Coutinho, tanto a partir das rupturas como das ambiguidades. Nesse sentido, cabe perguntar se realmente *Jogo de cena* é o encerramento de um ciclo e, ainda, se este filme marca o fim de uma forma de fazer cinema baseada na fala, o que se propõe em seu lugar?

Assim, antes de concordar ou discordar de Bernardet em sua leitura do filme, vale investigar o que no filme motivou tantas reflexões sobre o cinema documentário em suas relações com a verdade, a ficção e a memória. Por essas características, este documentário se apresenta como um objeto propício para investigar aspectos do método de Coutinho e o papel da memória e do testemunho na obra deste diretor.

¹⁹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *O boom do documentário*. Blog do Jean-Claude, 31 de julho, 2009a, [n.p.], grifos do autor. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html>. Acesso em: 20 jun. 2013.

Após *Jogo de cena*, Coutinho dirigiu mais três longas documentais, sendo dois deles de circulação nacional nos cinemas. Havia na crítica um tom de impasse no cinema de Coutinho a partir de *Jogo de cena*, apontando para a impossibilidade do diretor retornar ao seu antigo método. O próprio Coutinho menciona em entrevistas o impacto deste filme e a dificuldade em criar coisas novas. O documentário seguinte, *Moscou* (2009), foi considerado ainda mais radical e sofreu críticas negativas de nomes importantes como Eduardo Escorel e Jean-Claude Bernardet, gerando forte polêmica.

Moscou (2009) é um documentário de longa-metragem com 78 minutos, filmado em digital. Do núcleo de sua equipe mantiveram-se Jacques Cheuiche como diretor de fotografia e Jordana Berg como montadora e os produtores executivos Maurício Ramos e João Salles. A produção e a distribuição foram realizadas em conjunto pela VideoFilmes e a Matizar. O documentário foi lançado tanto nos cinemas como em DVD. O filme também foi selecionado no Programa Petrobrás Cultural 2008-2009 na categoria difusão de longa-metragem em salas de cinema, ainda com o título *Antes da estreia*¹⁹⁹, e contemplado com o Prêmio Adicional de Renda da Ancine 2010²⁰⁰.

A proposta inicial para *Moscou* era realizar um documentário, filmado ao longo de três semanas, com os atores do Grupo Galpão de teatro. Os atores encenaram um texto escolhido por Coutinho, *As três irmãs*, de Tchekhov. Coutinho acompanhou os ensaios durante esse período, em que não era objetivo que o grupo concluísse a montagem da peça, mas era preciso avançar no texto. Para dirigir os ensaios foi escolhido o diretor de teatro Henrique Díaz. Ausente em grande parte das cenas do filme, a não ser por uma aparição maior nos momentos iniciais, Coutinho mudava radicalmente, em *Moscou*, sua postura e muito de seu estilo como diretor.

Diferente dos outros filmes, nos quais o diretor aparecia sempre em diálogo com os personagens, em *Moscou* os atores/personagens ganham a cena nos exercícios de montagem da peça escolhida. Se há interferências de Coutinho, elas não aparecem na cena, a não ser no início do filme quando o diretor explica ao Grupo Galpão a proposta e expõe o texto a ser trabalhado. A conversa entre Coutinho e seus personagens deixava de ser o centro da narrativa, modificando, assim, o dispositivo.

Era a primeira vez que Coutinho sofria críticas tão severas a respeito de um trabalho.

¹⁹⁹ Para acessar os dados da seleção, consultar o site disponível em: <<http://ppc.petrobras.com.br/wp-content/themes/w3haus/public/pdf/2009/Comissoes.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2013.

²⁰⁰ Para maiores informações sobre o prêmio adicional de renda, consultar o site da Ancine disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/fomento/par>>. Acesso em: 23 nov. 2013. Os dados referentes à premiação do filme *Moscou* pela VideoFilmes estão disponíveis em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/par/ATA_COMISSAO_PAR_2010_PREMIACAO.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2013.

O comentário de Escorel foi publicado em sua coluna na revista *Piauí*, em agosto de 2009, coincidindo com o lançamento do filme nos cinemas. Com o título “Coutinho não sabe o que fazer”, Escorel argumenta que, em *Moscou*, Coutinho se rendeu ao próprio impasse e abdicou de dirigir o filme, limitando-se ao papel de espectador da(s) cena(s):

Ao propor a encenação, Eduardo Coutinho sabia estar fazendo uma aposta de risco. Esperava que o confronto das personalidades envolvidas no ensaio fizesse surgir algo que pudesse documentar. Mas gravou cerca de oitenta horas, com duas câmeras, e nada de interessante ocorreu. [...] Mais decisiva ainda foi a omissão deliberada do próprio Coutinho. Desde o início, embora decepcionado com o resultado dos ensaios, deixou de intervir e redirecionar o projeto. [...] A interação entre as pessoas filmadas e o diretor é o princípio definidor desses filmes. Ao abandonar esse procedimento, Coutinho se acomodou no lugar de espectador privilegiado da ação e incorporou o conformismo das personagens de Tchekhov. [...] Abdicando da posição de principal interlocutor, Coutinho abriu mão do dispositivo que dominara, sem ter formulado outro para lhe servir de baliza.²⁰¹

Escorel foi seguido por outros críticos e especialistas, como Carlos Alberto Mattos²⁰² e Jean-Claude Bernardet²⁰³, que publicaram comentários negativos a respeito do filme em seus blogs. Antes do artigo de Escorel, o filme, que tinha circulado em festivais, não havia sofrido grandes críticas. A opinião contrária de pessoas com influência na área gerou a polêmica que fez surgir diversos artigos contra e a favor do documentário. Do lado das críticas mais positivas vale destacar dois textos de Luis Zanin²⁰⁴, publicados em seu blog no Estadão, o texto de Ilana Feldman²⁰⁵, publicado na revista *Cinética*, e um artigo do crítico de cinema Francis Vogner²⁰⁶, também publicado na *Cinética*.

Na verdade, o debate acabou polarizado em defensores versus detratores do filme, algo que Vogner discutiu muito bem em seu texto. A polêmica aponta para o lugar de impasse que *Moscou* (2009) de fato teve na obra de Coutinho, como assinala o próprio diretor. Apesar das

²⁰¹ ESCOREL, Eduardo. Coutinho não sabe o que fazer: o compromisso da reinvenção periódica leva *Moscou* a um impasse. *Piauí*, São Paulo, ago. 2009, p. 1. Disponível em: <http://www.revistapiaui.com.br/edicao_35/artigo_1105/Coutinho_nao_sabe_o_que_fazer.aspx>. Acesso em: 16 jun. 2013.

²⁰² MATTOS, Carlos Alberto. *Minha dificuldade de chegar até Moscú*. Blog Rastros de Carmattos. 7 ago. 2009. Disponível em: <<http://carmattos.com/2009/08/07/minha-dificuldade-de-chegar-ate-moscou/>>. Acesso em: 1 jul. 2013

²⁰³ BERNARDET, Jean-Claude. *Moscú*. Blog do Jean-Claude. 6 de agosto. 2009b. Disponível em: <<http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02-2009-08-08.html>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

²⁰⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Moscú, de Eduardo Coutinho*. Blogs Estadão – Luiz Zanin, 31 mar. 2009a. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/moscou-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em: 10 jul. 2013. ORICCHIO, Luiz Zanin. *A estreia de Moscú*. Blogs Estadão – Luiz Zanin, 7 ago. 2009b. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/a-estrela-de-moscou/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

²⁰⁵ FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. *Cinética*, abr. 2009. Ensaios: especial Moscú. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

²⁰⁶ VOGNER, Francis. *Moscú e a falência dos conceitos*. *Cinética*, ago. 2009. Conexão Crítica. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/conexaomoscou.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

leituras divergirem a respeito das escolhas do diretor, elas concordam em mostrar que o filme traz mudanças e incompletudes, fornecendo mais um ponto de interrogação do que respostas.

Ou, ainda, o filme assinala a dificuldade da própria crítica diante de um documentário que questiona gêneros, limites, divisões já cristalizados, como afirma Francis Vogner sobre o tema: “se *Moscou* despertou algo realmente poderoso foi esse impasse no olhar de alguns críticos que, simplesmente, não conseguem se pronunciar sobre ele e transferem isso ao filme, como se o problema estivesse no filme e não neles mesmos”²⁰⁷.

Apesar do impacto das críticas negativas de importantes nomes do cinema nacional, *Moscou* foi premiado no Festival de Cinema de Paulínia, em 2009, com o Prêmio da Crítica de Melhor Filme e no Prêmio Contigo de Cinema 2010 na categoria Melhor Diretor.

Em 2010, Coutinho levantaria novas polêmicas com um filme que não chegou a circular nos cinemas, tendo passado apenas em alguns festivais em sessões especiais. *Um dia na vida* (2010) teve sua estreia na 34ª Mostra de Cinema de São Paulo realizada em 2011 – no ano de 2013 o filme fez parte na retrospectiva dedicada ao diretor durante a 37ª edição da mesma Mostra. O documentário foi feito a partir de imagens filmadas durante um dia de programação na TV aberta brasileira, depois montadas, formando um mosaico de 24 horas da nossa televisão. Como subtítulo, trazia a informação de ser material para um filme futuro; o diretor nem o nomeou como filme, deixando seu estatuto indefinido.

Assim, em *Um dia na vida*, Coutinho depara-se com o universo da televisão aberta no Brasil, com o qual sua obra dialogava indiretamente por meio de seus personagens. Passam pela tela programas de auditório, desenhos, seriados, novelas e reality shows, propagandas que exibem toda sorte de produtos. O espectador desse material indefinido é levado ao riso que toma conta da sala de cinema, riso nervoso e por vezes constrangedor, uma vez que aqueles que estão na sala de cinema de um festival não são os espectadores dos programas que passam em *zapping* na grande tela²⁰⁸.

Com a comercialização impossível, devido aos direitos de concessão, autoria e imagem, o documentário ficou restrito aos festivais e exibições gratuitas com a presença do diretor, em geral ocorridas sem grande divulgação prévia. *Um dia na vida* gerou debate a respeito da relação com o espectador e com a televisão brasileira, no âmbito da crítica de

²⁰⁷ VOGNER, Francis. *Moscou* e a falência dos conceitos. Op. cit. [n.p].

²⁰⁸ Sobre esse tema da relação do humor com o cinema de Coutinho, vale citar o texto “Rindo de quê? O humor no documentário de Coutinho”, de Consuelo Lins. (In: FABRIS, Mariarosaria et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulinas, 2003, ano 3, p. 223-228.) que, embora seja dedicado a filmes anteriores lança questões importantes que podem ser relacionadas com o caso de *Um dia na vida*.

cinema²⁰⁹, e também textos acadêmicos voltados para a questão do espectador na atualidade²¹⁰.

Seu documentário mais recente é *As canções* (2011). No espaço de um teatro – como em *Jogo de cena* – Coutinho interroga seus personagens a respeito de músicas que marcaram suas vidas, associando-as as suas memórias. Assim, homens e mulheres relatam histórias, cantam e se emocionam, ao longo de um filme que resume diversos aspectos da obra de Coutinho: a intimidade, a encenação, a memória, as canções (em vários filmes do diretor personagens cantavam em cena).

Em *As canções* houve algumas alterações na equipe de Coutinho, assim, Ernesto Piccolo e Laura Liuzzi assumiram a assistência de direção. Montagem, produção executiva e direção de fotografia não sofreram alterações. O filme, gravado em câmera digital, tem 92 minutos de duração. A produção foi assumida pela VideoFilmes. O filme rendeu a essa produtora a seleção na primeira edição do Programa Ancine de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro – PAQ de 2013, que concedeu 700 mil reais a cada uma das seis empresas escolhidas por sua atuação na produção de filmes indicados ou vencedores de Festivais de cinema nacionais ou internacionais. A distribuição, incluindo lançamento em DVD, ficou a cargo da Bretz Filmes – empresa que assumiu a distribuição de parte das obras produzidas pela VideoFilmes.

As canções representou, também, em relação a *Moscou*, o retorno de Coutinho a seu método, com o formato da conversa e a presença do diretor na cena – ainda que seja mais próximo de *Jogo de cena*, um documentário de crise e inquietação, do que dos filmes anteriores a este. No texto “O canto dos mortos – *As Canções* de Eduardo Coutinho”, Fábio Andrade²¹¹ discute essas relações entre o filme e a obra do diretor, mostrando como essa volta a *Jogo de cena* deve ser analisada com ressalvas, uma vez que *As canções* surge depois de *Moscou* e *Um dia na vida*, portanto influenciado por esses filmes. Coutinho retorna a seu método neste filme de 2011, mas de outra forma, com novas características. Desse modo, Andrade propõe:

²⁰⁹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *O ready-made de Eduardo Coutinho*. Blogs Estadão – Luiz Zanin. 30 out. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-ready-made-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em: 10 jul. 2013. MATTOS, Carlos Alberto. *Coutinho e o zapping de autor*. Blog Rastros de Carmattos. 20 dez. 2010 Disponível em: <<http://carmattos.com/2010/12/20/coutinho-e-o-zapping-de-autor/>>. Acesso em: 1 jul. 2013.

²¹⁰ Ver os textos: LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador montador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-139, jul./dez. 2010. e também GUIMARÃES, Cezar. Um dia na vida do outro espectador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 142-148, jul./dez. 2010.

²¹¹ ANDRADE, Fábio. O canto dos mortos – *As canções* de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 649-657.

Não é questão, porém, de excluir *Jogo de cena* da equação – *As canções* permanecerá como contracampo objetivo do filme de 2007 – mas de perceber que, ao lado de *Moscou*, os três filmes formam uma espécie de trilogia do palco, e que o movimento começado em um reverbera no seguinte. [...] *As canções* não é uma repetição de *Jogo de cena*, porque ele vem depois de *Moscou* e *Um dia na vida*, e não é possível ser o mesmo, pensar o mesmo, ver o mesmo, após esses filmes. Todo retorno dá ao passado a possibilidade de recontecer, só que já afetado pelo seu então desconhecido porvir. Um nó, mas um nó para trás.²¹²

As canções formaria, assim, com *Jogo de cena* e *Moscou* um conjunto de filmes em que Coutinho se pergunta sobre a relação de seu documentário com o teatro e a ficção. Se colocados ao lado de *Um dia na vida*, são filmes que dialogam o tempo todo com o espectador, provocando-o. Filmes que discutem a memória em suas relações afetivas com as canções, os sonhos, as lembranças e que fazem as histórias ecoar no espaço, passando ou não de corpo em corpo. Dessa maneira, esta fase mais recente de Coutinho é marcada pelo ensaio e pelos questionamentos de seu trabalho como diretor.

Em entrevista, Coutinho declarou que não pretende fazer mais documentários em que faz perguntas sobre a vida das pessoas e que sente necessidade de inventar novos formatos. Respondendo a uma pergunta a respeito de seus projetos futuros, o diretor afirmou:

Se você me perguntar o que eu vou fazer ano que vem, não sei se vou estar vivo, se tenho coragem de fazer outro filme, se consigo fazer outro filme. Nunca mais vou fazer filmes em que pergunto às pessoas sobre suas vidas, desisti. Já fiz muitos, tenho que inventar outra forma de fazer filme. Só digo que não pode ser caro.²¹³

As canções também rendeu prêmios a Coutinho, como o de Melhor Documentário no Festival do Rio de 2011, e a indicação como finalista em três categorias para o Grande Prêmio Brasil de Cinema 2012. Anunciado como o último filme dentro deste modelo que caracterizou o estilo do diretor, agora resta esperar quais serão os seus novos projetos.

Pode-se notar como uma década após *Santo forte*, os filmes de Coutinho não só deixaram de ser vistos com desconfiança como fizeram escola – a ponto da entrevista se tornar um lugar-comum no documentário brasileiro, como apontou, em tom crítico,

²¹² ANDRADE, Fábio. O canto dos mortos – *As canções* de Eduardo Coutinho. Op. cit., p. 652-653.

²¹³ COUTINHO, Eduardo. Trilhas de uma vida. *Revista Cult*, ano 14, dez. 2011. Entrevista concedida a Marília Kodic. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/12/trilhas-de-uma-vida/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

Bernardet²¹⁴. Eduardo Coutinho galgou um reconhecimento em vida raro para um cineasta brasileiro: alcançou o posto de unanimidade no cinema nacional, referência no campo do documentário, e foi homenageado por sua obra no Brasil e no exterior.

No capítulo a seguir investiga-se a forma como a produção da memória se fez presente no método de Coutinho, em diálogo com a memória construída sobre esse cinema.

²¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Op. cit., p. 281.

2 “DOCUMENTÁRIO É ESCAVAR”: ARQUEOLOGIA DE UM MÉTODO

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. [...] E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura.

Walter Benjamin²¹⁵

Não são muitos os estudos voltados especificamente para a memória no cinema de Eduardo Coutinho – com exceção do grande conjunto de textos e obras sobre *Cabra marcado para morrer* (1984), nos quais essa temática impõe-se em menor ou maior medida. A ausência de reflexões mais gerais sobre essa questão pode ser explicada pela ideia de que a obra deste documentarista é um “cinema do presente”²¹⁶ ou de que seu cinema é voltado para o âmbito privado²¹⁷, ambas afirmações verdadeiras, mas que não afastam a forte interferência do passado por meio da memória identificável nos filmes do diretor.

A memória surge como tema e questão no cinema de Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). Conforme análise do primeiro capítulo, observa-se que já neste filme a memória aparece ligada ao testemunho. Estas características foram mantidas pelo diretor nas obras dos anos seguintes, dentre as quais destaca-se, pelo tema, *O fio da memória* (1991), e também na fase madura da obra de Coutinho a partir de *Santo forte* (1999).

Parte-se aqui, portanto, da ideia de que memória e testemunho são elementos centrais das narrativas cinematográficas de Coutinho, pilares do método do diretor. Concorde-se, assim, com Laércio Rodrigues²¹⁸, quando este se refere à obra de Coutinho como “um cinema fortemente amparado na fala/deriva narrativa do outro, deriva que comporta desvios inesperados, e cuja matéria basilar, sem dúvida, era a memória, com suas lacunas, recalques, incertezas e oscilações”. Expande-se essa hipótese, da mesma forma como o faz Rodrigues, aos filmes que não se dedicam explicitamente ao passado, mas cujo elemento narrativo primordial é justamente formado pelas lembranças das personagens.

²¹⁵ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 239.

²¹⁶ LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. Op. cit.

²¹⁷ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*. Op. cit.

²¹⁸ RODRIGUES, Laércio. *A primazia da palavra e o refúgio da memória*. Op. cit., p. 10.

Laércio Rodrigues realiza uma divisão dos documentários de Coutinho em duas tendências: a primeira, composta por *Cabra marcado para morrer*, *O fio da memória*, *Boca de lixo* e *Peões*, marca-se pela centralidade do “binômio memória individual/social” e a segunda, formada pelos filmes a partir de *Santo forte*, *O fim e o princípio* e *Jogo de cena*, documentários caracterizados por uma maior abertura do testemunho para as “derivas” da memória, proporcionada pela liberdade temática e pela ausência ou menor ênfase de um passado comum às personagens.

A respeito desse segundo conjunto de filmes, em sua relação com a memória, Rodrigues afirma:

Vivência partilhada sem pretensões de objetividade/verdade, recriada pelo repertório do narrador, e, por isso, mais crível, intensa e reveladora – neste processo, performático e não raro exibicionista, o sujeito migra para novas identidades, passagem na qual deixa entrever algo de si e de sua visão de mundo. Claro está que é outra a noção de memória em jogo a pontuar as observações precedentes. Não mais uma simples propriedade psicológica associada ao esforço de recordação ou ao armazenamento de alguma informação; tampouco uma espécie de arena no interior da qual se defrontam dualidades antagônicas (memória soterrada e memória hegemônica; o indivíduo e a sociedade; a micro-narrativa e a grande História), leitura que privilegiáramos nos capítulos anteriores.²¹⁹

Assim, Rodrigues observa em *Santo forte*, *Jogo de cena* e *O fim e o princípio* outra memória, com diversos significados, que não exclui o coletivo, mas que é mais fortemente marcada pelos atos de fabulação, para a qual os conceitos anteriormente utilizados não mais servem. Concorde-se com as afirmações do autor e não se nega que exista um conjunto de filmes de Coutinho nos quais a questão da memória individual está mais fortemente ligada a uma coletividade marcada por experiências comuns aos personagens. Todavia, é preciso analisar essa divisão em dois blocos de documentários, pelo risco de criar uma cisão dicotômica na obra, que, separando essas duas visões da memória, arrisca deixar escapar justamente o que Rodrigues afirma como tese central: a permanência da memória e da oralidade como características do método de Coutinho.

Apesar dessa diferença notável entre filmes com uma dimensão coletiva ligada a uma experiência de passado comum e outros nos quais há menor presença de um tema ou vivência comum, é possível notar as características atribuídas ao segundo grupo de filmes, como a abertura temática e para o acaso, a presença da fabulação e a ficcionalidade nos testemunhos, em *Cabra marcado para morrer* e *Peões*.

²¹⁹ RODRIGUES, Laércio. *A primazia da palavra e o refúgio da memória*. Op. cit., p. 190-191.

Assim, prefere-se afirmar que a cinematografia de Coutinho é atravessada como um todo por essas questões, da mesma forma como o é pela relação entre coletivo e individual. Em cada filme, certos aspectos dessa relação com a memória são enfatizados, podendo formar alguns conjuntos com características semelhantes. Neste trabalho é tão importante notar as linhas gerais como as singularidades de cada obra e de cada subgrupo da cinematografia estudada, especialmente as particularidades de *Jogo de cena*.

Para as reflexões que se seguem sobre o papel da memória nessa cinematografia servem como referência da primeira fase dos documentários do diretor *Cabra marcado para morrer* (1984) e *O fio da memória* (1991) e da segunda fase todos os filmes a partir de *Santo forte* (1999), com destaque para *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2006) e, principalmente, *Jogo de cena* (2007). Os documentários mais recentes de Coutinho, *Moscou* (2009) e *As canções* (2011) serão mencionados, a partir de sua relação com *Jogo de cena* (2007), no terceiro capítulo.

Nesse sentido, defende-se que a busca pelas individualidades nos testemunhos, a presença de conteúdos ficcionais, a relação com o aspecto de partilha da memória, a abertura para o acaso e para o presente, a recusa à grande história e a valorização da oralidade estão presentes na obra de Coutinho desde *Cabra marcado para morrer*, ganhando novos contornos nos filmes seguintes. *Santo forte* e depois *Jogo de cena* apresentam pontos de mudanças importantes, sem abandonar o centro do método: o testemunho como forma de acesso à memória.

Assume-se, assim que, longe dos grandes temas, voltado para os relatos das pessoas comuns, Coutinho reúne fragmentos de histórias, narrativas de vida, memórias das personagens, fazendo de sua fragilidade a força de seus documentários. Dessa maneira, acredita-se que o método de Coutinho, cuja constituição foi debatida no primeiro capítulo, funda-se nesse esculpir das recordações por meio da oralidade.

Surgido no próprio fazer fílmico, este método é atualizado a cada novo documentário, como observa Consuelo Lins²²⁰, para quem Coutinho “mostra que é possível se transformar a cada filme, mantendo, no entanto, alguma coisa”. Nesse capítulo, busca-se compreender tanto os aspectos gerais da presença da memória na cinematografia de Coutinho como mapear algumas oscilações e mudanças importantes que se deram em sua obra. A principal dessas transformações, que interessa ao trabalho, encontra-se nas questões colocadas pelo filme *Jogo de cena* (2007) ao próprio método do documentarista e sua relação com o exercício da

²²⁰ LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente*. Op. cit., p. 198.

memória.

Desse modo, nas páginas a seguir serão analisados alguns dos principais elementos do método de Coutinho que permitirão compreender as concepções de memória e história subjacentes a seus documentários – e o que se altera em *Jogo de cena*. Assim, investiga-se o método e suas oscilações a partir do testemunho, das imagens em sua relação com a memória e a oralidade, da concentração temporal e espacial e do binômio memória privada/pública.

2.1 O documentário de Eduardo Coutinho e a história oral: algumas observações

Segundo Marieta Ferreira, ocorreram, na década de 1980, mudanças importantes na historiografia, assim, “revalorizou-se a análise qualitativa e resgatou-se a importância das experiências individuais”²²¹. Nesse contexto, houve um considerável aumento dos trabalhos de história oral, à medida que se valorizavam os relatos e a subjetividade e o indivíduo voltava a ser visto como sujeito da história. Esse momento marcou a consolidação da história oral como metodologia e também da memória como questão teórica importante para o historiador.

Para isso, a história precisou se afastar do caráter meramente probatório do documento, aproximando-se de uma visão capaz de incorporar a subjetividade como elemento de análise e permitindo que o testemunho fosse aceito como fonte e objeto. Essa valorização do testemunho pela historiografia não se separa do processo geral de proliferação de testemunhos no espaço público a partir da segunda metade do século XX. É preciso entender o sucesso e a consolidação da história oral no interior dessas transformações.

Como se pôde notar, o surgimento da história oral e do cinema direto se deu mais ou menos no mesmo período. Ambos utilizam a entrevista como método, forma que ganha espaço na mídia e na academia associada às narrativas biográficas, como demonstra Arfuch²²². Dessa maneira, compreende-se que o diálogo figure como elemento fundamental para as abordagens denominadas “paraetnográficas”²²³, incluídos nesse rol a história oral e o documentário. Destaca-se, de acordo com Arfuch, “o caráter dialógico conversacional, interativo, que torna o encontro entre sujeitos uma cena fundadora da pesquisa”²²⁴. Encontro

²²¹ FERREIRA, Marieta. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2011, p. 174.

²²² ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 240.

²²³ CLIFFORD, James apud ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Op. cit., p. 240.

²²⁴ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Op. cit., p. 240.

que está na base tanto da história oral como do documentário interativo em som direto.

Coutinho fez de sua cinematografia um trabalho de reunir e recolher histórias, realizando “um cinema da palavra filmada, que aposta nas possibilidades de narração dos seus próprios personagens”²²⁵. O diretor aproxima seu trabalho da história oral, nessa postura da escuta, do encontro e da proximidade. Prefere o termo conversa a entrevista, que associa ao jornalismo. A ideia central é a troca dialógica e a produção de narrativas que se processam no momento da conversa, é a transformação de pessoas em personagens. Questionado sobre o que define como cinema de conversa e as relações com outras formas dialógicas, Coutinho expõe os seguintes argumentos:

Quais as atividades humanas, artísticas, ou criativas ou de conhecimento que exigem contato direto face a face? A História Oral. A História oral só é feita a partir de conversas, pessoas que falam sobre a história da vida delas, memórias diversas, como era o Rio de Janeiro... Você tem a Etnografia. O antropólogo pode ficar no gabinete pensando, o etnógrafo não. Vai lá e tem que cobrir os rituais cotidianos daquela cultura. Sociologia às vezes tem isso. Que mais tem isso? A psicanálise. São essas quatro. E o cinema? Em som direto tem mil possibilidades e uma delas é esse contato face a face. Você tem muitos livros sobre a entrevista. Como é, como se faz a pauta... livros e livros sobre como se faz entrevista. [...] No que eu faço, eu que nunca pensei que *entrevisto* as pessoas, eu tento estabelecer um troço que se diferencia por ser a *conversa*, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? [...] Cinema tem essa coisa extraordinária, que é uma desgraça e uma grandeza, que é esse momento do encontro.²²⁶

Segundo o diretor, é essa escuta ativa e procura da história do outro, do ponto de vista dos próprios atores sobre suas histórias, que aproxima história oral e cinema direto em suas metodologias. Há uma relação entre o documentário de entrevistas e a história oral no seu surgimento, como mostra Arfuch: “os usos da entrevista – que excedem amplamente as molduras da informação – são quase contemporâneos dos que conquistaram o fervor acadêmico, habilitando a palavra do 'ator social'”²²⁷. Herdeiro do cinema direto, Coutinho vê essa proximidade com a história oral pela base comum: a palavra do interlocutor (personagem) produzida a partir da situação do encontro.

Em texto publicado na revista *Projeto História* em 1997, resultado de um encontro de história oral, Coutinho²²⁸ apontou outros aspectos comuns que seu trabalho partilha com a

²²⁵ LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. Op. cit., p. 180-181.

²²⁶ BOSCHI, Silvia; CONDÉ, William; PENNA, Luciana. A pessoa se completa no que diz. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 105, grifos do autor.

²²⁷ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Op. cit., p. 156.

²²⁸ COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, n. 15, p.

história oral. O diretor menciona, então, os dilemas éticos na relação com a personagem, como a interferência do pesquisador/documentarista que provoca necessariamente reações das pessoas entrevistadas, o que não é necessariamente ruim, desde que se assuma que não se deseja filmar ou reproduzir a verdade, mas alcançar a verdade da filmagem – no caso da história oral, a verdade do encontro que gera o depoimento. Também é um problema ético-político vivido por documentaristas e historiadores que lidam com testemunhos orais a relação com as classes populares e a necessidade de não julgar os depoentes, respeitando sua visão de mundo.

Essas questões éticas se estendem, no caso do documentário, da pesquisa prévia até a montagem, pois o poder do cineasta sobre a imagem do outro é imenso. No caso da pesquisa de história oral também há um diferencial de poder importante que deve ser levado em conta no momento da produção do texto histórico. A situação é delicada, pois ao trabalhar com depoimentos é preciso levar em conta as consequências que determinadas decisões do pesquisador/diretor podem gerar na vida das pessoas entrevistadas.

Assim, Coutinho aborda, nesse texto, inquietações de ordem teórico-metodológica que a história oral partilha com o documentário baseado em entrevistas. Essa relação foi intuída por alguns historiadores, incluindo aqueles que convidaram Coutinho para participar desse volume da revista *Projeto História* e pelo próprio diretor. Verônica Ferreira Dias, estudiosa da obra de Coutinho – sobre a qual debruçou-se em sua dissertação²²⁹ e em sua tese de doutorado²³⁰ –, publicou um artigo intitulado “*Cabra marcado para morrer – cinema contando História por meio histórias (e memórias)*”²³¹, em que desenvolve um diálogo do cinema com a história, especialmente com a história oral.

Neste artigo, a autora relaciona uma série de características comuns às duas metodologias, do documentário e da história oral, como a realização de pré-entrevistas, a transparência nos objetivos, a presença de metalinguagem, a valorização da voz da experiência daqueles que a viveram e a postura ética de não contestar os testemunhos, trabalhando a partir de suas próprias características. Esse intercâmbio com a história oral é feito, contudo, sem ignorar as diferenças entre os campos e enfatizando que Coutinho é um cineasta cujo método pode ser aproximado da história oral.

165-192, abr. 1997.

²²⁹ DIAS, Verônica Ferreira Dias. *O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*. 2003. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, São Paulo, 2003.

²³⁰ DIAS, Verônica Ferreira Dias. *A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte*. Op. cit.

²³¹ DIAS, Verônica Ferreira. *Cabra marcado para morrer – cinema contando História por meio de histórias (e memórias)*. Op. cit.

Coutinho não é historiador, mas um cineasta que adota procedimentos que nos permitem aproximá-lo ao campo da História Oral, uma vez que em seu método de trabalho é possível destacar pontos de interface como: a transparência de propósitos; a utilização de pré-entrevistas; a metalinguagem como forma e o depoimento com status de auto-suficiência²³².

Partilha-se, aqui, dessa leitura de Dias, que busca enfatizar, em termos de metodologia, as semelhanças do trabalho do documentarista Eduardo Coutinho com os procedimentos da história oral, mantendo as especificidades do cinema e da história. Pois não se pode esquecer as diferenças, em primeiro lugar, o filme é um objeto comercial que se relaciona com a indústria do entretenimento, portanto os objetivos são diversos daqueles do historiador, ainda que o documentário tenha o papel de chamar à reflexão e esteja fora dos padrões da indústria cinematográfica.

Além disso, a transparência nos procedimentos e nos objetivos que devem ser informados aos entrevistados está presente no documentário, mas não há a preocupação (necessariamente) em guardar o material bruto do filme e conservá-lo em arquivo disponível para consulta pública como acontece nos trabalhos de história oral. Isso porque o historiador deve tornar acessível esse material como forma de garantir a confiabilidade de sua pesquisa, enquanto o documentarista precisa preocupar-se com as questões éticas, mas tem poder maior sobre o material bruto que serve ao filme.

No caso específico da história oral em sua vertente acadêmica um dos problemas a vencer era o estatuto desses testemunhos, ou seja, era necessário criar um padrão, transformá-los em fontes. Esse impasse foi resolvido, em parte, pelo gravador que tornou possível que os testemunhos fossem públicos e acessíveis, alcançando um padrão de documento histórico, como mostra o trecho a seguir:

Era preciso que sua mensagem [da testemunha] fosse acessível a todos e que a comunidade científica pudesse utilizá-la como prova. A invenção do gravador permitiu atender a essas exigências. Daí o recurso à palavra gravada, tornando-se o documento sonoro uma das fontes da história.²³³

Aos poucos a história oral consolidou-se como metodologia²³⁴, estabelecendo

²³² DIAS, Verônica Ferreira. *Cabra marcado para morrer – cinema contando História por meio de histórias (e memórias)*. Op. cit., p. 67-68.

²³³ VOLDMAN, Daniele. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Op. cit., p. 35.

²³⁴ Conforme explica Marieta Ferreira, considerar a história oral uma metodologia implica dizer que está mantêm-se no âmbito da teoria da história onde as respostas que coloca devem ser buscadas, mas também

procedimentos de pesquisa e formas de lidar com a documentação. Assim, estabeleceu-se a gravação dos depoimentos e sua transcrição, além da constituição de arquivos orais como formas de acesso, publicização e garantia de um padrão na produção dos trabalhos.

O mesmo aparelho, o gravador portátil, permitiu aos cineastas dos anos 1950/60 filmar em som direto em locações abertas – saindo dos estúdios cinematográficos e trazendo para o cinema os sons do mundo e a voz das pessoas. Assim, tanto na história oral como no cinema direto, há uma associação entre a técnica e uma reflexão ético-política a respeito da relação entre sujeito e história, voz e experiência.

O testemunho é a matéria-prima do cinema de Coutinho e também dos trabalhos de história oral. Como explica Ricoeur, o testemunho dá forma à “memória declarativa”²³⁵, assim, as recordações tornam-se linguagem. Nesse processo está uma das características específicas do testemunho oral, como mostra Verena Alberti, para quem nas entrevistas de história oral está em jogo

O trabalho de transformar lembranças, episódios, períodos da vida (infância, adolescência, etc.), experiências, enfim, em linguagem. Em situações desse tipo (como em inúmeras outras) a linguagem não “traduz” conhecimentos e ideias preexistentes. Ao contrário: conhecimentos e ideias tornam-se realidade à medida que, e porque, se fala. O sentido se constrói na própria narrativa.²³⁶

Há uma relação entre este aspecto acima apontado por Alberti sobre os testemunhos orais e a própria concepção de Coutinho a respeito do documentário. Para o diretor, como se discutiu no primeiro capítulo, o cinema documentário não registra um mundo preexistente, mas um encontro que é especificamente fílmico. Da mesma forma, a relação com a linguagem não é de tradução, mas de coincidência, o filme registra seu próprio fazer, ganhando traços reflexivos.

Isso confere ao cinema e aos testemunhos uma postura ativa diante do “real” e do passado. As fontes orais são fruto de uma interação entre pesquisador e entrevistado, assim como as imagens e sons do cinema de Coutinho resultam de seu encontro com as personagens, desse modo, os testemunhos daí resultantes são memórias provocadas, fruto de um exercício de lembrança que se dá nessa relação de troca dialógica. Pode-se dizer que o sucesso dessas formas de narrativas orais depende dessa capacidade ativa da memória. Essa

reconhecer que, como metodologia, a história oral opera um conjunto de procedimentos próprios. (FERREIRA, Marieta. História oral: velhas questões, novos desafios. Op. cit.)

²³⁵ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 155.

²³⁶ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 79.

defesa do caráter ativo da memória não significa, contudo, que não haja, durante esses exercícios de recordação, memórias que irrompem e emergem, conteúdos latentes ou inconscientes que vêm à tona no ato de testemunhar.

Ricoeur analisa isso que denomina qualidade pragmática da memória. Para este autor, é preciso considerar não apenas a abordagem cognitiva, mas também a abordagem ativa dos processos mnemônicos, ou seja, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa [...]. O que esse verbo [lembrar-se] designa é o fato de que a memória é ‘exercitada’”²³⁷. Ricoeur busca conciliar esse duplo aspecto da lembrança, reunindo as formas voluntária e involuntária da memória, a fim de superar essa dicotomia.

Essas características dos testemunhos orais acima citadas associam-se ao fato de que essas narrativas nos permitem perceber a história e o passado do ponto de vista de seus sujeitos, gerando uma sensação de “vivacidade”. Essa valorização da voz da experiência, presente nas pesquisas de história oral e no método do documentarista Eduardo Coutinho – e o “fascínio do vivido” que produz – é um dos elementos responsáveis pelo sucesso dessas narrativas, como aponta Verena Alberti no livro *Ouvir contar*²³⁸.

Alberti faz, nesta obra, uma importante ressalva a essa sensação de presença e de relato vivo que as narrativas orais carregam, ao lembrar que “a impossibilidade de restabelecer o vivido é coisa dada”. Assim, se “a entrevista de história oral nos acena com a chance, ou ilusão, de suspendermos um pouco que seja, a impossibilidade de assistir a um filme contínuo do passado”, por outro lado, “não existe filme sem cortes, edições, mudanças de cenário”²³⁹. Toda reconstituição é fragmentária e incapaz de fazer reviver de fato o que se passou.

Este ponto traz uma questão para os pesquisadores que trabalham com testemunhos/biografias baseados nas experiências de indivíduos, qual seja, diante destes relatos pode ser muito fácil ceder a essa força da presença do vivido. A produção de vídeos de história oral por historiadores coloca novos desafios nesse sentido, uma vez que o audiovisual enfatiza a sensação de um passado vivo, além de esbarrar em questões éticas da exploração das imagens das pessoas entrevistadas.

Assim, o vídeo parece resolver inicialmente uma debilidade da metodologia – a incapacidade do texto escrito em dar conta da complexidade da situação do encontro e das

²³⁷ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 71.

²³⁸ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*. Op. cit., p. 15.

²³⁹ *Ibid.*, p. 15.

múltiplas características do testemunho –, possibilitando melhor trabalhar os depoimentos orais – a oralidade, a presença do corpo, a performance, a interação com o pesquisador. Ao mesmo tempo, coloca outras problemáticas que envolvem uma nova técnica, um novo suporte e dilemas éticos na exposição e exploração da imagem do outro.

Como afirma Arfuch sobre os usos contemporâneos das narrativas biográficas, nota-se uma “busca da plenitude da presença”²⁴⁰, acentuada na forma da entrevista em que, comumente, impera o “ao vivo” e a força do relato direto²⁴¹. Estes aspectos são mais fortemente explorados no vídeo, em que essa coincidência do “ao vivo” junta-se à sincronia entre imagem e som (corpo e palavra). O risco aqui é aproximar-se dos formatos mais explorados da entrevista que povoam a televisão, como reality shows e programas de auditório, caracterizados pela exploração da intimidade e da emoção, em que o confessional dá o tom, transformando a vida em espetáculo.

É por isso que Coutinho prefere dizer que seus filmes baseiam-se em conversas, para se distanciar tanto da entrevista de cunho jornalístico em sua assepsia, distância da personagem e desejo pela informação, como da lógica de exploração da vida privada das pessoas efetuada por *reality shows*, em que impera o tom de confissão e a exposição dos dramas alheios visando audiência. A questão para documentaristas e historiadores está, desse modo, em como criar uma outra política das imagens diferente da forma de operar da grande mídia.

Os vídeos de história oral enfatizam a relação entre imagem e palavra, no entanto, esta já se faz presente no trabalho com os testemunhos orais, os relatos trazem e formam imagens, construindo narrativas que mobilizam o imaginário do leitor/espectador. Os testemunhos das personagens de Coutinho também são/geram imagens, por isso, em *Santo forte* (1999) o diretor não precisa filmar cenas de cultos religiosos nem cenas do cotidiano das personagens de seus outros filmes. As falas são povoadas de cenas e personagens, constituindo narrativas dentro da narrativa fílmica. É essa relação entre palavra e imagem, oralidade e visualidade no cinema de Coutinho que será desenvolvida a seguir.

²⁴⁰ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Op. cit., p. 74.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 168-169.

2.2 Um cinema da oralidade: o testemunho como forma de acesso à memória

O que me interessa é explorar a relação entre os dois lados da câmera e contar histórias

Eduardo Coutinho²⁴²

O que relatam as personagens de Coutinho? A resposta seria: relatam histórias de suas vidas, acessam suas memórias para, diante da câmera, construir personagens de si mesmos. Essa relação entre memória e oralidade, faz com que os filmes de Coutinho trabalhem na chave do testemunho como ponto de partida para a memória, algo que guarda em comum não só com uma cinematografia da segunda metade do século XX ligada ao direto, como também com a história oral.

Assim, testemunho e memória são os pontos centrais do método do diretor, conforme já se argumentou acima. Nesse sentido, *Cabra marcado para morrer* é o filme no qual a relação entre testemunho e memória coloca-se pela primeira vez de forma decisiva na cinematografia de Coutinho. Ao trazer para a cena os relatos dos antigos participantes do filme de 1964 como elemento principal da narrativa do filme de 1984, o diretor optou por contar a história do filme interrompido e retomado, através do depoimento dos próprios sujeitos envolvidos, valorizando sua voz e seu ponto de vista sobre os acontecimentos. Essa escolha implicou o surgimento de uma nova forma de filmar no documentário brasileiro, encerrando o ciclo do modelo sociológico, que envolvia uma concepção de memória e de história.

No centro dessa perspectiva estavam a valorização do testemunho em sua relação com a memória, e o reconhecimento da importância de ouvir os próprios sujeitos falarem de suas práticas e também de seu imaginário. Essa posição de Coutinho é muito próxima da história oral, carregando traços comuns em termos de concepção e método, conforme argumentos desenvolvidos no início deste capítulo.

Essa aposta no testemunho, presente desde seus primeiros trabalhos no documentário no Globo Repórter, foi reforçada em *Cabra marcado para morrer* (1984) e manteve-se nos filmes seguintes do diretor. Entretanto, o documentário de Coutinho que marcou a centralidade do testemunho como elemento narrativo foi *Santo forte* (1999). Neste filme, como se viu no primeiro capítulo, o diretor gravou moradores de uma pequena comunidade no Rio de Janeiro narrando relatos de suas experiências e crenças religiosas, resultando em um

²⁴² MACEDO, Valéria. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. [publicado originalmente na revista *Sexta-feira*, abril, 1998]. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 77.

longa documental baseado essencialmente nessas entrevistas/conversas. A partir daí, Coutinho havia encontrado seu caminho e foi consolidando esse método com algumas alterações.

A concentração nos testemunhos foi acompanhada de outras escolhas, como a recusa da voz *over* e a ausência quase total do recurso a sons *off*²⁴³, incluindo aqui o uso de trilha sonora. Fica claro, dessa maneira, que o método do diretor pautou-se por uma redução dos recursos cinematográficos a alguns elementos, de modo a fazer emergir a fala das personagens como centro da narrativa documentária. Dessa maneira, o testemunho originado numa situação de entrevista, servindo como ponto de partida para a memória passou a ser a matéria que alimenta a narrativa dos documentários de Coutinho.

Entende-se por testemunho, como o faz Ricoeur a partir de Dulong, “uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado”²⁴⁴. Essa definição ampla permite aproximar o testemunho do ato de contar, abrangendo os relatos das personagens de Coutinho que se dispõem a narrar suas histórias diante de uma câmera. A carga pessoal das narrativas dessas personagens confere seu caráter autobiográfico.

O testemunho, conforme analisa Ricoeur, é uma relação calcada no diálogo que pode ser caracterizada a partir de seis componentes. Destes, o primeiro surge da articulação entre “a asserção da realidade factual do acontecimento relatado” e “a autenticação da declaração pela experiência de seu autor, o que chamamos sua confiabilidade presumida”²⁴⁵. Desse modo, o testemunho baseia-se em alguém que relata com base em sua experiência, retirando daí sua autoridade, esse aspecto se cruza com a asserção de que tal fato aconteceu.

O segundo ponto deriva do primeiro e diz respeito ao caráter de autodeclaração do testemunho, que se resume em sua forma mais característica: “eu estava lá”²⁴⁶. Caracteriza-se pelo uso da primeira pessoa, o tempo verbal no passado e a menção a lugares que se diferenciam do espaço presente – aqui/lá. A teoria da enunciação auxilia a compreender essa dinâmica da língua que se opera no testemunho. De acordo com Benveniste²⁴⁷, o testemunho é um ato da ordem do discurso, ou seja, o meio pelo qual a língua é exercida e atualizada. A língua só adquire existência efetiva no discurso. A estrutura do testemunho consiste

²⁴³ O som *off* é o som fora-de-campo. Coutinho praticamente não faz uso desse tipo de som em seus filmes, privilegiando os sons que são sincrônicos e pertencentes ao campo. Para Aumont e Marie, “o campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Op. cit., p. 42). Para uma discussão sobre voz *over* e *off*, ver nota 12 do texto “O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil” (RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Op. cit., p. 407).

²⁴⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Op. cit., p. 174.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 174.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

²⁴⁷ BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 277-283.

justamente no emprego da primeira pessoa representada pelo pronome pessoal “eu”, acompanhada do verbo flexionado e dos advérbios que remetem ao espaço/tempo.

Além disso, segundo Benveniste, todo “eu” pressupõe um “tu”, ou seja, uma situação de diálogo²⁴⁸. Ricoeur também lembra que o testemunho instaura-se em situação de diálogo, testemunha-se para alguém²⁴⁹. Desse modo, aquele que relata quer ser ouvido e deseja que nele acreditem, e isso depende dessa relação, ou seja, de que o ouvinte dê crédito ao testemunho. Ricoeur assinala, ainda, outros aspectos do testemunho, como a possibilidade de que alguém contradiga o que é relatado e a capacidade de manutenção do testemunho no tempo, o que aumenta a confiabilidade e a estabilidade da relação.

Nesse sentido, o trabalho de Coutinho parece justamente ser o de acreditar em seus personagens, ouvi-los, construindo uma relação de confiança. Esse gesto não se baseia na realidade factual dos testemunhos das personagens, mas em sua capacidade de narração, desse modo, para Coutinho importa que os personagens acreditem em suas histórias ou sejam capazes de contá-las como verdadeiras, ainda que seu conteúdo seja fantástico ou fantasioso.

As personagens de Coutinho contam histórias de suas vidas, autodesignando-se testemunhas, com base em sua experiência. Os relatos se processam numa situação de diálogo, confiança e proximidade, que propiciam esta característica: sua capacidade de fazer pessoas tornarem-se personagens. Em entrevista concedida no ano de 2002, o documentarista explica: “a pessoa não interessa. Só interessa para não ser prejudicada depois. Personagem é que interessa. [...] Você ao mesmo tempo tem de respeitar o retrato dela como pessoa, mas mais do que como pessoa, você tem de respeitar o personagem que ela construiu”²⁵⁰.

Desse modo, o diretor se interessa pelas personagens que surgem do encontro entre equipe e pessoas, condição de possibilidade de seu documentário. As histórias que resultam dessa troca dialógica não preexistem ao momento do filme, por isso, o personagem é o que importa para o documentário. A preocupação com a pessoa permanece devido às implicações éticas no uso do testemunho e da imagem alheios, em relação às quais Coutinho mantém-se atento. Em outra entrevista o diretor reitera essa posição:

Eu não filmo senão esse encontro, filmo uma relação. Aí eles dizem, “Não, aquela personagem é maravilhosa!” Ela não existe enquanto personagem maravilhosa! Existe enquanto, na interação comigo, *nessa* interação, se

²⁴⁸ BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 286.

²⁴⁹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Op. cit., p. 175.

²⁵⁰ EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. Op. cit., p. 87.

permitiu que ela se transformasse em maravilhosa, e eu com ela, quer dizer, é um negócio que não é meu nem dela, já não é mais, entendeu?²⁵¹

Essa separação pessoa-personagem, realizada por Coutinho, assemelha-se à distinção entre o testemunho na situação de diálogo e a narrativa originada desse encontro, ou, ainda, a distância entre o enunciado e aquele que enuncia. O testemunho dá uma forma à memória, constituindo um relato a respeito do passado; essa narrativa que resulta do ato de contar tem a característica de desprender-se de seu narrador, como mostra Ricoeur – não sem esboçar uma crítica ao caráter estruturalista dessa afirmação advinda da teoria literária. Os estudiosos da enunciação também apontam para esse aspecto do testemunho, o fato de que há uma independência do enunciado em relação a seu emissor.

Em *Jogo de cena*, essa separação entre pessoa e personagem, emissor e enunciado se exacerba. Mas antes, é preciso notar que, apesar dos desvios em relação aos filmes anteriores de Coutinho, mantém-se em *Jogo de cena* a centralidade do testemunho. O filme traz uma economia estética que reduz a cena do documentário à situação de entrevista: duas cadeiras, uma de frente para a outra, em um teatro. Saem todos os elementos presentes numa cena filmada em locação que, sendo, em geral, a casa dos personagens, é carregada de sons, objetos, outras pessoas. Nesse sentido, o filme *Jogo de cena* resume-se ao essencial do dispositivo de Coutinho: a situação de diálogo entre diretor e personagens.

Essa redução dos elementos coloca mais ainda ao centro o relato das personagens. No entanto, a presença das atrizes e a repetição das histórias, que retornam contadas por outras pessoas, abalam a relação do testemunho, provocando fissuras na crença do espectador. Assim, destaca-se a distância entre pessoa e personagem, uma vez que as histórias ganham voo, produzindo enunciações sem propriedade²⁵². Isso gera um efeito de desestabilização do sujeito da fala, que assinala para uma crise do cinema de entrevistas, como bem destacou Jean-Claude Bernardet²⁵³.

Uma vez que o testemunho mostra-se importante para os elos sociais, a questão colocada por *Jogo de cena* traz o debate a respeito da relação entre verdade, autoridade e confiabilidade. Como se discutirá no terceiro capítulo, o filme não questiona a veracidade dos depoimentos das personagens/atrizes, mas a ideia do documentário como expressão da verdade e da imagem como prova. Busca-se abalar a crença que associa imediatamente a fala

²⁵¹ BOSCHI, Silvia; CONDÉ, William; PENNA, Luciana. A pessoa se completa no que diz. Op. cit., p. 110.

²⁵² MIGLIORIN, Cezar. *Jogo de cena, de Eduardo Coutinho* (2). Blog Pólis+Arte. 25 out. 2007b. Disponível em: <<http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

²⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. *O boom do documentário*. Op. cit.

de um personagem de documentário a algo verdadeiro em oposição ao ficcional, para isso Coutinho brinca com o espectador, fazendo-o rever, constantemente, suas posições diante do filme. No entanto, isso não significa negar a verdade dos testemunhos que ouvimos e assistimos em *Jogo de cena*, pois, como Coutinho já afirmara em relação a seus filmes anteriores, não cabe verificar a factualidade do que é contado.

Desse modo, o diálogo nos filme de Coutinho, mesmo em *Jogo de cena*, baseia-se na troca e na confiança. Como afirma Ricoeur, a capacidade/necessidade de confiar na palavra alheia é fundamental para a vida social. Nesse sentido, o testemunho assume um caráter de instituição com papel estabilizador das relações humanas: “é da confiabilidade [...] que depende, em última instância, o nível médio de segurança de linguagem de uma sociedade”²⁵⁴. Em sua acepção jurídica e social, esta instituição data, pelo menos, da Grécia e Roma antigas, sendo um elemento presente em quase todas as sociedades. Ricoeur²⁵⁵ define o testemunho a partir dessa perspectiva, de uma instituição que é mutável, mas que em essência marca sua permanência na história.

A partir da segunda metade do século XX, o testemunho, em associação com a memória, ganhou espaço na cena pública e nos debates das ciências humanas, e houve uma valorização das narrativas testemunhais e um crescimento da preocupação com a memória. É preciso diferenciar o testemunho enquanto instituição do fenômeno de sua proliferação nas últimas décadas. A ascensão da testemunha e o crescimento desse tipo de narrativa é uma variação na trajetória dessa instituição, produzindo um acontecimento que confere à questão novos contornos, especialmente em seu uso historiográfico.

A ascensão da testemunha à cena pública, no século XX, está ligada aos eventos da Segunda Guerra, em especial ao caso limite do extermínio dos judeus simbolizado por Auschwitz. Annette Wieviorka²⁵⁶, ao investigar a emergência desse fenômeno no pós-guerra, o divide em três fases: a primeira, logo após a Segunda Guerra, em que se propagaram os testemunhos – por meio de diários, cartas, etc. – daqueles que não sobreviveram ao extermínio; a segunda, com o julgamento de Eichmann, em que se processa a emergência da testemunha como figura social e a terceira, que é, justamente, o caminho dessa figura nas sociedades contemporâneas em que se instaurou, segundo as palavras da autora, uma “era da testemunha”.

Dessa maneira, o julgamento de Eichmann, em 1961, em Jerusalém, pode ser fixado

²⁵⁴ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 175.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 175.

²⁵⁶ WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. New York: Cornell University Press, 2006. 168 p.

como um marco, pois, diferentemente do que ocorrera em Nuremberg anos antes, neste processo o testemunho dos sobreviventes teve papel fundamental²⁵⁷. Assim, se logo após a Segunda Guerra há uma “relativa indiferença”²⁵⁸, nas décadas de 1960 e 1970 assistiu-se a uma retomada do testemunho.

Essa ascensão não se deu, contudo, de forma tranquila. Exatamente por seu caráter lacunar e subjetivo, o testemunho sofreu diversas críticas. A constituição dessa era da testemunha surgiu também como resposta às tentativas de desqualificação do testemunho dos sobreviventes oriundas de fontes diversas. Dentre as vozes contrárias aos testemunhos das vítimas, estiveram historiadores que, ao afirmar a ausência de provas da existência do Holocausto, acabavam por fazer ressoar o próprio projeto nazista de produzir um evento sem rastros.

Como reação a essa posição conhecida como negacionismo, vários historiadores se posicionaram de forma contrária a esta corrente, como Pierre Vidal-Naquet nos ensaios reunidos no livro *Os assassinos da memória*²⁵⁹. Ganhava espaço um debate a respeito do extermínio como acontecimento histórico que passava pela relação entre história e ...?, como também pela questão da verdade na historiografia. Assim, os historiadores tiveram papel importante nessa valorização da testemunha, processo que culminou na legitimação do testemunho (oral, literário).

Assistiu-se, assim, nas últimas quatro décadas, a um aumento no número e no sucesso de narrativas vivenciais ou biográficas, acompanhado de um crescimento nos estudos biográficos ou testemunhais nas ciências sociais e de um *boom* na preocupação com a memória, constituindo um fenômeno de ampla repercussão. O cinema também teve seu papel nesse processo, com o cinema direto, que valorizou as vozes das personagens e instituiu o diálogo como elemento central do documentário.

Considera-se que o cinema de Coutinho é parte desse movimento, dialogando com o cinema direto interativo e outras formas narrativas, como a história oral, também baseadas no testemunho como forma privilegiada de acesso à memória, com forte inclinação (auto)biográfica. Coutinho aposta na sincronia entre som e imagem que enfatiza o momento do encontro entre equipe e personagens, assumindo a interferência da equipe no resultado da filmagem e a interação com o personagem como foco da narrativa.

²⁵⁷ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid/Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. 146 p.

²⁵⁸ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 210.

²⁵⁹ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*, Campinas, SP, Papyrus, 1988. 217 p.

O cinema do pós-guerra foi marcado pela emergência de um novo documentário, com base no som direto que originou o cinema direto dividido entre duas grandes escolas, entre as quais estava o cinema-verdade francês, inaugurando uma vertente caracterizada pela intervenção do diretor. Nesse modo de documentar, a entrevista e o depoimento tornaram-se elementos centrais da narrativa, que buscava enfatizar o diálogo entre documentarista e personagens.

Essa forma de filmar do cinema direto francês/europeu foi classificada por Bill Nichols²⁶⁰ como modo participativo. A forma interativa/participativa é contemporânea do modelo observativo, e ambos são parte desse novo documentário baseado no som direto. Fundado na intervenção do diretor e da câmera no mundo filmado, “no documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar”²⁶¹. Dessa maneira, segundo este autor, “quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente”²⁶².

O documentário de Eduardo Coutinho, assim como grande parte do documentário brasileiro a partir dos anos 1980/1990, filia-se a esse modo de documentar em que assume-se a intervenção como parte essencial da relação com o mundo, as personagens e o espectador. Adotando a conversa como elemento central da narrativa cinematográfica, Coutinho segue uma forte tendência do modo participativo, no qual “a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema”²⁶³.

Essa vertente do cinema documentário direto de tipo interativo caracterizou-se, também, por sua intervenção no presente, tratando de temas políticos e indagando sobre acontecimentos importantes de seu tempo. Assim, muito mais do que o testemunho de uma vida ou do passado, os cineastas estavam interessados nas emergências do passado no momento da filmagem. Dedicado a temáticas da história do tempo presente, esse cinema foi influenciado e interferiu nos acontecimentos históricos do século XX.

Pode-se incluir nesse conjunto os filmes de Jean Rouch, entre os quais destaca-se o filme-manifesto do cinema-verdade *Crônica de um verão* (1961). De cunho histórico mais evidente vale citar os filmes *A tristeza e a piedade* (1969), de Marcel Öphuls e *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, ambos, apesar de sua distância no tempo, tratam da memória traumática da Segunda Guerra, o primeiro sobre o colaboracionismo francês e a mitificação da

²⁶⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Op. cit.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

²⁶² *Ibid.*, p. 154-155.

²⁶³ *Ibid.*, p. 159.

resistência, o segundo sobre o extermínio dos judeus pelo governo nazista.

É possível aproximar o cinema de Coutinho tanto de Jean Rouch como de Claude Lanzmann – embora as semelhanças com cada diretor/obra sejam diversas. O cineasta brasileiro assumiu a influência de algumas obras de Rouch em seu trabalho, embora tenha negado uma relação direta de sua concepção de documentário com a proposta de Rouch e Morin em *Crônica de um verão*, na faixa comentada do DVD de *Crônica de um verão* lançado pela Videofilmes, da qual participou com Eduardo Scorel e Carlos Alberto Mattos. A relação do documentário de Coutinho com o cinema direto e sua postura de intervenção na cena, diferentemente da estética observativa, faz com que sua obra esteja filiada à tendência iniciada nos anos 1950 e 1960 por Jean Rouch. Assim, mesmo que afirme não ter pensado diretamente em *Crônica* ao incursar pelo documentário, a obra de Coutinho liga-se a este filme pelas escolhas éticas e estéticas do diretor. Nesse sentido, cabe levantar alguns dos aspectos desta obra dos anos 1960 que se fizeram presentes na obra desse que é hoje considerado o maior documentarista brasileiro em atividade.

Crônica de um verão é um filme de 1961, que inaugurou o *cinéma-verité*, funcionando como um manifesto desse novo movimento cinematográfico. Dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, o documentário consiste em entrevistas com um grupo de parisienses a respeito de temas de suas vidas. O filme se inicia com a proposta de perguntar às pessoas na rua o que é felicidade, a personagem Marceline conduz essas primeiras entrevistas. Ao longo do filme, surgem outros personagens com os quais os diretores conversam várias vezes e que interagem entre si em diálogos. O filme aborda temas como a relação com o outro/diferente, a memória do holocausto – a personagem Marceline é judia e sobrevivente de um campo de concentração –, a guerra da Argélia – dois personagens são imigrantes de países africanos de colonização francesa, Landry e Raymond – e temas da vida cotidiana das personagens.

Em *Crônica de um verão* o testemunho e o diálogo são a base da narrativa que versa sobre temas da história do tempo presente, trabalhando com a memória e o posicionamento político. O caráter metalinguístico e reflexivo está presente em todo o documentário, a todo tempo os diretores lembram aos personagens e ao espectador que trata-se de um filme, assumindo, assim, a ficção como um elemento das cenas e das falas. Rouch e Morin realizam um documentário ensaístico que, ao mesmo tempo em que pretende inaugurar uma nova modalidade de cinema baseada na fala, busca a reflexão sobre esse exercício cinematográfico. Nos textos que acompanham o DVD do filme, Morin e Rouch aproximam seu cinema da pesquisa etnográfica e colocam a importância do som direto, definindo seu *cinéma-verité*:

Cinéma-verité: isso significa que queríamos eliminar a ficção e nos aproximar mais da vida. Que queríamos nos inserir numa linhagem dominada por Flaherty e Dziga Vertov. Sem dúvida, a expressão “cinema-verdade” é ousada, é pretensiosa; é claro que existe uma verdade profunda nos trabalhos de ficção, assim como nos mitos. No fim do filme, as dificuldades da verdade, que não haviam sido um problema no início, tornaram-se evidentes para mim. Dito de outro modo, pensei que poderíamos partir de uma base de verdade e que uma verdade ainda maior se desenvolveria dali. O que conseguimos, percebo agora, foi expor o problema da verdade. Queríamos nos afastar do teatro, do mundo do espetáculo, para entrar em contato direto com a vida. Mas a vida é também teatro, é também espetáculo. Ou melhor (ou pior): cada pessoa só pode se expressar através de uma máscara, e a máscara, como na tragédia grega, tanto esconde como revela; ela se torna o orador, aquele que fala. Durante os diálogos todas as pessoas conseguiram ser mais verdadeiras do que na vida diária e, ao mesmo tempo, mais falsas.²⁶⁴

Coutinho estava em Paris na época das filmagens do longa de Rouch e Morin, mas assistiu ao documentário em uma mostra de cinema francês no ano de 1962 no Brasil; na faixa comentada do DVD lançado no Brasil, Escorel e Coutinho lembram que o filme teve um grande impacto à época. Há diversos procedimentos presentes neste documentário-manifesto do cinema-verdade que Coutinho adotaria em sua cinematografia, como por exemplo o exercício de expor o filme para os personagens, atitude presente em *Cabra marcado para morrer*. Pode-se destacar também outros elementos, como o olhar para a vida ordinária e personagens comuns, a vida privada como ponto de partida para o social, o testemunho como centro da narrativa, as interpenetrações do passado no presente por meio da memória, a interação do diretor com as personagens na condução da narrativa e sua presença diante da câmera.

Assim, o cinema de Coutinho dialoga com o caráter duplamente interativo e reflexivo dessa forma do cinema direto inaugurada por *Crônica de um verão*. Em relação a Jean Rouch, vale mencionar que ambos os cineastas concebem a entrevista como método, a concentração no presente das filmagens, o documentário em profundo diálogo com a ficção, a contingência das verdades do cinema.

Outras obras de Rouch também tiveram impacto na forma de filmar de Coutinho; segundo o diretor, ao realizar *Santo forte* pensava em *Os mestres loucos*, película do diretor francês que mostra membros de um culto religioso contemporâneo em Gana na África. O que interessa no filme para Coutinho é o fato de mostrar essas pessoas em suas vidas comuns e nos ritos religiosos que, aos olhos ocidentais, parecem atos de loucura. Na montagem,

²⁶⁴ MORIN, Edgar. Crônica de um filme. In: CRÔNICA de um verão. Direção e roteiro: Jean Rouch, Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman. 1961. 1 DVD. 2008. Encarte, p. 45-46.

Coutinho desiste das cenas do cotidiano e mantém apenas os testemunhos sobre as experiências religiosas²⁶⁵. Ainda assim, permanece a ideia de não julgar as personagens e de mostrar como a religião integra o cotidiano dessas pessoas, homens e mulheres ordinários.

A estética de Coutinho também se aproxima de *Shoah*, o longa de nove horas, realizado por Lanzmann, sobre a memória do extermínio dos judeus; essa relação foi admitida por Coutinho em entrevistas e no debate a respeito do filme, de que participou em 2012²⁶⁶. O documentário do diretor brasileiro guarda semelhanças com este filme de Lanzmann em termos de método, essencialmente, no que tange a presença da entrevista/conversa e a relação presente/passado. Em entrevista Coutinho afirma sua opinião a respeito de *Shoah*:

Mas o mais extraordinário filme sobre campo de concentração se chama Shoah, dura nove horas, e o que é? Só gente falando. E falando pra câmera. Agora, porque é extraordinário? O filme tem nove horas, sobre Holocausto, e não tem uma imagem de arquivo. Um pouco o que eu penso, os filmes são feitos no presente!²⁶⁷

Em debate realizado no Instituto Moreira Salles, com a presença de João Moreira Salles e Eduardo Scorel, além de Coutinho, este diretor comenta o impacto que teve ao assistir *Shoah* pela primeira vez em 1985, em Paris, quando estava na Europa por ocasião da participação de *Cabra marcado para morrer* em festivais de documentário. Coutinho relata não se recordar se dessa vez teria acompanhado as nove horas ou se havia assistido apenas à metade do longa. De toda forma, o diretor diz ter ficado fascinado com o filme e que nem conhecia o diretor Claude Lanzmann, menciona, ainda, que chamaram sua atenção a questão do presente, a ausência das imagens de arquivo dos campos e a concentração na fala das personagens; por outro lado, ele diz que já então não se interessava pelo grande tema. A presença de Lanzmann no filme como entrevistador também foi um fator de impacto para Coutinho, que sofrera, durante a montagem do *Cabra*, com a dúvida a respeito da decisão de aparecer ou não na tela.

Assim, o contato com *Shoah* foi importante para o documentarista brasileiro, que afirma uma dívida com o filme, segundo ele “inconstante e volúvel”. A memória como algo do presente, a palavra como elemento e a performance do diretor são os principais aspectos de *Shoah* que podem ser identificados no cinema de Coutinho. Lanzmann influenciou, assim, a

²⁶⁵ BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 188.

²⁶⁶ Em 26 de outubro de 2012 ocorreu um debate após a exibição de *Shoah*, com a participação de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Eduardo Scorel, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, como parte de uma mostra sobre o filme de Claude Lanzmann. O vídeo com o debate está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU>>. Acesso em 20 dez. 2013.

²⁶⁷ BOSCHI, Silvia; CONDÉ, William; PENNA, Luciana. A pessoa se completa no que diz. Op. cit., p. 120.

forma como a relação entre memória e testemunho a partir do presente deu-se no documentário de Coutinho:

Eu tive um choque profundo e falei eu estava certo. Eu tinha que fazer mais gente falando, essa coisa da palavra viva, da memória ser uma coisa do presente e não é jamais a memória que você vai ter amanhã, que não é aquilo que aconteceu. Como nos personagens do... qualquer que seja o gabarito dele, eles estão reinventando o passado, embora seja verdadeiro e isso é maravilhoso.²⁶⁸

No mesmo debate acima mencionado, Coutinho realiza algumas críticas à postura ética de Lanzmann como entrevistador no filme e a algumas escolhas estéticas. Desse modo, apesar da reconhecida influência, Coutinho apresenta discordâncias em relação a certos aspectos da cinematografia do diretor francês. Se nos anos 1980 Coutinho já se afastava da escolha do grande tema, ao assistir ao filme novamente anos depois a sensação é diferente e o diretor percebe problemas que à primeira vista não o incomodaram ou foram ofuscados pelas qualidades. A discussão entre Coutinho, João Salles e Escorel caminha por diversos pontos polêmicos da obra de Lanzmann, com destaque para a contenda a respeito das imagens de arquivo²⁶⁹.

Essa relação com aspectos do cinema de Lanzmann e Rouch permite compreender algumas das influências que auxiliaram Coutinho a formular seu modo de documentar baseado no cinema direto e suas concepções sobre memória e testemunho. Adotando a entrevista como método e trazendo a memória e a vida privada como questões, estes diretores integraram o processo de consolidação do testemunho e suas formas narrativas. Assim, a emergência desse cinema acompanhou as mudanças que se processaram no estatuto do testemunho e da memória ao longo da segunda metade do século XX. O cinema de Coutinho é parte desse movimento, do qual também fez parte a história oral, que atuou no reconhecimento dos relatos testemunhais.

²⁶⁸ Trecho retirado do vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU>>. Acesso em: 6 jan. 2014.

²⁶⁹ Lanzmann, além de não usar essas imagens em seu filme, posicionou-se diversas vezes contra seu uso, postulando um tabu a respeito do uso de imagens de arquivo no cinema. O debate tem relação com a concepção a respeito do extermínio dos judeus como fato único e com a dificuldade de representá-lo. Lanzmann chegou a afirmar que destruiria as imagens de arquivo das câmeras de gás caso as encontrasse, o que gerou um forte debate em que vale mencionar o livro de Didi-huberman *Imagens apesar de tudo*, no qual este autor defende o uso das imagens apesar de suas debilidades e lacunas.

2.3 A imagem no cinema da palavra

Quando você tem a imagem você tem essa coisa insuportável, às vezes, que é: qual o estatuto dessa imagem?

Eduardo Coutinho²⁷⁰

Os documentários de Coutinho são comumente descritos como cinema da palavra, todavia é preciso desfazer alguns enganos que essa definição pode gerar. A opção pela oralidade como objeto central da narrativa não significa um desprezo pela imagem, mas uma concepção própria da relação entre som e imagem no cinema. Coutinho busca a sincronia, ou seja, a coincidência entre estes dois elementos fílmicos. Desse modo, vale lembrar que os testemunhos são filmados pelo diretor, constituindo-se tanto de seus aspectos sonoros como de sua dimensão visual.

Em entrevista o diretor afirma que sua decisão de não incluir imagens de arquivo e de cobertura e de não filmar cenas que ilustrem o que as personagens dizem é uma escolha que envolve o papel da imagem no cinema. Coutinho deseja afastar-se da ideia da imagem/do visual como prova ou verdade.

Por exemplo, o que é o documentário em geral? São pessoas que falam e imagens que demonstram que o que ela falou é verdade. A pessoa diz assim “Eu sou lavadeira, eu gosto muito de cantar”. Sobre essas falas, logo depois, ou logo antes, tem essa mulher... que lava... e canta. Então. A imagem serve pra provar que é verdade, serve pra ilustrar... e serve como maneirismo – uma imagem que é uma perfumaria, mostra como eu sou artista – é pra isso que a imagem é usada no documentário em geral. Me irrita porque eu não quero que a imagem tenha essa função degradante. Por isso eu uso pouco, porque eu gosto muito da imagem, pra que a imagem não seja essa prostituta.²⁷¹

Dessa forma, o trabalho de Coutinho caracteriza-se por uma economia visual que busca um afastamento do excesso de imagem que há no documentário, mas principalmente uma distância da imagem como ilustração e afirmação de uma verdade. Para o cineasta, os testemunhos filmados não precisam de outras imagens para se sustentar.

Essa concepção da relação entre imagem e verdade, presente na obra de Coutinho, pode ser aproximada do movimento recente da historiografia, de (re)valorização das imagens, que busca ultrapassar o caráter de evidência e o uso ilustrativo. Esse novo olhar em direção às

²⁷⁰ BOSCHI, Silvia; CONDÉ, William; PENNA, Luciana. A pessoa se completa no que diz. Op. cit. p. 121.

²⁷¹ Ibid., p. 121.

imagens coincide com uma crítica à noção de documento.

Paulo Knauss²⁷² lembra, em artigo sobre as relações entre história e imagem, que foi a partir da concepção probatória da história, modelo tornado majoritário no processo de consolidação da disciplina, que as imagens foram desvalorizadas pelos historiadores. A dificuldade em usar as imagens como provas fez com que elas tivessem um lugar acessório nessa historiografia:

O caráter probatório da pesquisa histórica definiu a noção de documento como sinônimo de fonte histórica, demarcando assim o seu universo à hegemonia da fonte escrita e oficial. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a sua valorização pela historiografia. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas.²⁷³

Knauss mostra que já há algum tempo esboça-se uma crítica a essa concepção de história e documento, no interior da historiografia contemporânea. Assim, constrói-se a possibilidade de um encontro da história com as imagens, calcado em outras bases. Como argumenta o autor, “é nesse sentido que a historiografia contemporânea, ao superar a noção probatória da história, promoveu um reencontro com o estudo das imagens”²⁷⁴.

Nesse reencontro com as imagens, a historiografia passou a buscar compreender os processos de produção e circulação destes artefatos, traçando sua trajetória. A imagem deixa de ser prova de algo passado para ser reconhecida, ela própria, como acontecimento histórico. Essa perspectiva historiográfica é marcada pelo encontro com os estudos visuais, a antropologia da imagem e a história da arte.

De forma semelhante ao movimento da historiografia em relação às imagens, em seus filmes, Coutinho foge da ideia de prova e ilustração, buscando estabelecer outros elos entre som e imagem, que passam pela capacidade da oralidade de evocar e do espectador de criar imagens a partir das falas das personagens. Assim, no cinema de Coutinho como nos trabalhos de história podem ser criados novos encontros que possibilitam explorar a visualidade para além do caráter probatório e documental.

A mencionada economia visual de Coutinho não impede que haja outras acepções da imagem nos seus filmes. Dessa maneira, apesar da predominância da filmagem dos corpos das

²⁷² KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história arte e imagem. *Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre*, v. 15, n. 18, p.151-168, 2008.

²⁷³ *Ibid.*, p. 152.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

personagens em situação de diálogo, existem outras formas pelas quais as imagens se fazem presente na cinematografia do diretor.

Explorando os principais tipos de imagem com as quais o diretor trabalha, vale mencionar, primeiro, o tipo principal de imagem, aquela das personagens que contam histórias (de vida). Som e imagem associados, ligando a palavra ao corpo. As histórias relatadas são visíveis por meio da imagem das personagens. A dimensão visual dos relatos enfatiza os corpos das personagens em suas performances, essa importância do corpo como parte do testemunho é explicada por Coutinho:

[...] ele parte dessa coisa que ele tem, que é o passado que ele tem, e que vive desse presente e tem um projeto pra o futuro, mas é encarnado, isso é a palavra encarnada. Você tem que sentir a palavra incorporada no corpo da pessoa, quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo à palavra. Então a pessoa que fala, o corpo é essencial. Quanto à fala, a fala é um produto do corpo, o corpo está junto, aí tem os gestos, tem os lábios, tem as mãos, tem mil coisas, é o cinema do corpo na verdade²⁷⁵

Essa primeira dimensão da imagem nos filmes de Coutinho remete a aspectos performativos e afetivos da memória e do testemunho. O ato de testemunhar diante de uma câmera constitui uma performance, em que a pessoa transforma-se em personagem. Ao escolher filmar o testemunho associando imagem e som, Coutinho lembra que a voz não está isolada dessa performance corporal, que envolve o gestual, as expressões faciais e a voz com suas entonações.

O aspecto performático do testemunho coloca uma outra questão que Coutinho busca explorar em seus filmes, a teatralidade envolvida nas relações humanas²⁷⁶. A noção de teatralidade como algo que excede o teatro, enquanto situação cotidiana, envolve as relações entre olhar e ser visto. No caso do cinema, é o caráter público subentendido na presença da câmera que intensifica o aspecto teatral da cena²⁷⁷. Outros autores também trabalham questões semelhantes envolvendo a performance em sua dimensão cotidiana, como Erving Goffman²⁷⁸, autor em que Mariana Baltar²⁷⁹ baseia-se para analisar, em sua tese, a relação entre personagem e equipe/diretor no documentário como um desdobramento das relações

²⁷⁵ NANTES, Daniele; PIANA, Alcimere. “Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino”. Op. cit., p. 152.

²⁷⁶ Ismail Xavier cita sobre esse tema o estudo da autora francesa Josette Féral (*Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: L'Écartemps, 2011. p. 79-138).

²⁷⁷ XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 608.

²⁷⁸ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 236 p.

²⁷⁹ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*. Op. cit., p. 30-33.

performáticas que travamos na vida diária envolvendo papéis sociais.

As pessoas constroem personagens de si mesmas nas interações cotidianas, um aspecto que é enfatizado no documentário pela presença da câmera e pela situação de entrevista, mas que faz emergir algo que já está presente nas trocas dialógicas extrafilmicas. Dessa maneira, “assumir um personagem é próprio das situações de entrevista, mesmo quando o cineasta visita o lugar onde vivem as pessoas escolhidas e a filmagem em locação traz a aura de autenticidade social”²⁸⁰. Em *Jogo de cena* há uma exacerbação desses aspectos teatrais e performáticos do documentário, que ganham o lugar de questão central no filme, a começar pela escolha do teatro como espaço cênico no qual se desenrola a narrativa.

O segundo tipo de imagem presente na cinematografia de Coutinho deriva do primeiro, são as imagens evocadas nos relatos das personagens, elemento explorado pelo diretor, que prefere trabalhar com essa capacidade da palavra de formar imagens a ilustrar didaticamente as falas das pessoas com quem conversa. Esse tipo de imagem lida com o imaginário do espectador, uma vez que elas são imateriais.

Surge, a partir dessas imagens imaginadas, uma nova relação entre oralidade e visualidade, que está ligada à escolha de Coutinho de não usar imagens ilustrativas ou de arquivo. Na ausência desse tipo de imagem abre-se o espaço para a evocação e a imaginação. Assim, estes documentários dependem muito da força dos depoimentos de construir imagens, algo que também ocorre na história oral, em que, segundo Verena Alberti, a força imagética da palavra é um dos objetivos das entrevistas:

O quadro belo talvez seja aquele que sugere a progressão do tempo – justamente aquilo que não é objeto da pintura. Pensemos, por exemplo, na *Criada com cântaro de leite*, de Vermeer (1658), em que se “vê” a passagem do tempo no filete de leite sendo vertido do bule; ou no *Quarto* de Van Gogh, que, na sua imobilidade, sugere a existência anterior e posterior ao registro; ou mesmo na *Monalisa*... Já a poesia bela seria aquela que, narrando os acontecimentos no tempo, conseguisse chegar a um quadro, a uma imagem, justamente, que condensasse e imobilizasse o que foi dito [...] As narrativas na história oral (e não só elas) se tornam especialmente pregnantes, a ponto de serem “citáveis”, quando os acontecimentos no tempo se imobilizam em imagens que nos informam sobre a realidade. É neste momento que as entrevistas nos ensinam algo mais do que uma versão do passado. Nem todas apresentam essas possibilidades, mas quando apresentam, podem se tornar ricos pontos de partida para a análise.²⁸¹

O cinema de Coutinho busca essa relação apontada por Alberti, testemunhos capazes

²⁸⁰ XAVIER, Ismail. *O jogo de cena e as outras cenas*. Op. cit., p. 612.

²⁸¹ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*. Op. cit., p. 88.

de formar imagens, imobilizando momentos em quadros. No documentário *Santo forte*, logo na primeira cena temos um personagem que relata, descrevendo em detalhes, o caso de possessão da esposa. A cena começa com a filmagem da foto de um casal, em seguida ouve-se a voz de um personagem masculino que logo aparece na tela e identifica-se ser o mesmo homem da foto. Então, o homem narra, de frente para a câmera, o episódio em que sua esposa, possuída por uma pomba-gira, o teria ameaçado de morte. Durante a fala do personagem aparece a imagem de uma estátua feminina, continuamos a escutar a voz do depoente, em seguida o personagem retorna à tela.



Figuras 4 a 9: Planos da cena inicial de *Santo forte* (1999) - alternância entre imagens do depoente e imagens dos santos

O caso é narrado até a volta da esposa a si e depois sobre as sucessivas situações semelhantes vividas pelo casal, que atrapalhavam a relação. Ao final, o homem relata a “vinda” da avó de sua esposa, também por incorporação, o que teria ajudado a resolver o problema com os espíritos – novamente surgem em meio ao depoimento, os planos de uma imagem religiosa e depois de uma cama vazia. A voz de Coutinho é ouvida em alguns momentos ao fundo, fazendo perguntas ao personagem.



Figuras 10 e 11: Continuação da primeira cena de *Santo forte* - Plano do quarto vazio e *close* do personagem em situação de testemunho

O relato ganha força pelo gestual e performance do personagem, e, por meio das palavras e imagens do quarto e dos santos, o espectador constrói a situação relatada. Essa cena serve como uma espécie de prólogo ao filme *Santo forte* e é exemplar do modo como Coutinho passou a trabalhar com os relatos orais em seus filmes, apostando na força da oralidade e na capacidade dos depoimentos de povoar a cena do filme com outras imagens a partir da palavra.

Muitas dessas imagens que povoam a fala das personagens de Coutinho são da ordem dos sonhos que as personagens relatam. Nas descrições dos sonhos, as personagens descrevem imagens e cenas que remetem ao enfrentamento e à superação de experiências difíceis e/ou traumáticas. As histórias lidam com o universo da fabulação, mostrando as formas de lidar com o real encontradas por essas pessoas/personagens, como explica Coutinho: “o extraordinário é que realmente as fabulações não são só um negócio de melodrama. São também a coisa extraordinária da redenção pelo sonho”²⁸².

Em *Jogo de cena* os relatos de sonhos que criam imagens de redenção são recorrentes, várias personagens narram situações em que perdoam ou são perdoadas em seus sonhos. Desse modo, estes funcionam como um recurso para a elaboração de circunstâncias de perda e

²⁸² BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 200.

dor, como a morte de um filho, de um pai, ou uma separação dolorosa. Marina D'Elia, última personagem de *Jogo de cena*, relata a Coutinho que perdeu o pai, com quem havia ficado sem falar durante anos, e que encontra com ele nos sonhos, momentos em que pede perdão.

O anjo é uma imagem comum nesses sonhos relatados pelas personagens. Claudiléa Lemos conta a história da morte de seu filho ainda jovem e como voltou a abrir a janela de casa, alguns anos depois dessa perda, após sonhar com o filho tornado um anjo. A figura do anjo já estava presente no cinema de Coutinho desde *O fio da memória*, filme sobre os 100 anos da abolição da escravidão no Brasil, realizado pelo diretor para a FUNARJ e que traz algumas diferenças (e dificuldades para sua realização) em relação ao resto da obra, por seu caráter mais geral imposto pelo grande tema de que trata.

Conforme se mencionou no primeiro capítulo, para escapar do generalismo da temática e da necessidade de contextualização histórica, Coutinho elegeu um personagem como centro de seu filme, Gabriel Joaquim dos Santos, descendente de escravos então já falecido, que edificou uma casa com material reciclado, conhecida como Casa da Flor. Em um momento da narrativa, Coutinho incluiu o plano de um anjo no cemitério onde o personagem Gabriel fora enterrado – a localização de seus restos mortais era desconhecida.



Figuras 11 a 13: Imagens de *O fio da memória* (1991) - os ossos abandonados e o anjo no cemitério

A ligação entre morte e redenção já se mostra neste curto plano de *O fio da memória*, que Coutinho afirma ser uma referência à filosofia de Benjamin:

E quando eu estava filmando a história do Gabriel eu pensei: 'esse filme tem que ter um anjo'; e quando eu descobri aqueles sacos de ossos no cemitério, terminei colocando aquele anjo do cemitério. Para mim, aquilo foi uma homenagem a Benjamin, mas ninguém nunca falou disso. Colocar aquele anjo olhando para os ossos do Gabriel foi uma forma de alegorizar a destruição do passado dele e dos negros. Como o anjo voltado para as ruínas, em que o passado é uma catástrofe de ruínas e o vento do progresso arrebatou o anjo. Mesmo que ninguém tenha entendido, o anjo é lindo e estava no cemitério, então tudo bem.²⁸³

Coutinho se refere, neste trecho, à nona tese *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, texto em fragmentos formado por dezoito teses e dois apêndices nos quais este filósofo medita sobre a historiografia e seu papel²⁸⁴. Na nona tese, Benjamin realiza uma crítica da ideia moderna de progresso, fazendo uso da imagem de um anjo baseado em um quadro de Paul Klee. Como afirma Jeanne-Marie Gagnebin, os anjos são uma imagem comum na obra de Benjamin, no entanto, longe de figuras potentes capazes de transmitir mensagens divinas, esses anjos benjaminianos “se caracterizam mais por sua fraqueza, até sua impotência, que seu poder”²⁸⁵.

Distantes do “esplendor do sagrado”, estas figuras angelicais partilham das hesitações e impotências mundanas²⁸⁶, caso do anjo da nona tese que, apesar de manter seu olhar para o passado, não consegue fazer parar seu fluxo rumo ao futuro e lidar com os escombros que vê detrás de si:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros

²⁸³ MACEDO, Valéria. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. Op. cit., p. 72.

²⁸⁴ *As teses sobre o conceito de história*, escritas em 1940, ano da morte de Benjamin – o autor era judeu e suicidou-se na França, para onde fugira ao sair da Alemanha nazista tentando escapar da perseguição aos judeus – são pequenos excertos que não eram destinados à publicação. Enviado a amigos o texto com as teses foi publicado pela primeira vez após a morte de Benjamin em 1947, desobedecendo o pedido do autor. Para maiores detalhes dessa obra, ver os comentários de Löwy às teses (LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.).

²⁸⁵ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 127.

²⁸⁶ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. Op. cit.

sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.²⁸⁷

Esse fragmento traz uma imagem catastrófica do progresso, criticando a concepção evolucionista da história que, através de um naturalismo, postula a inevitabilidade do progresso. Enquanto os adeptos desta posição evolucionista enxergam a face positiva desse avanço incessante, Benjamin percebe uma tempestade que nos carrega rumo à tragédia. A ideologia do progresso é, sob esta ótica, responsável por uma postura resignada diante do “curso inelutável da infelicidade” transformado em uma “necessidade supra-histórica”²⁸⁸. Para Benjamin, seria preciso parar esse curso contínuo para recolher os cacos e retomar a capacidade de ação no presente, tarefa urgente e necessária para imaginar um novo futuro.

Coutinho partilha dessa visão melancólica, como afirma ao explicar o que o motivou a realizar a cena com o anjo acima mencionada:

No caso de *O fio da memória* e em outras coisas que eu fiz, tenho uma fascinação pelo Walter Benjamin e a alegoria do anjo do Paul Klee sobre a ruína. Tem uma melancolia com a qual eu me identifico, apesar do lado messiânico dele, que é mais difícil de compartilhar. Mas tem um lado poético do descontínuo que eu acho fascinante²⁸⁹

Assim, ao utilizar a imagem de um anjo em *O fio da memória*, Coutinho faz uma alusão a este anjo da história da nona tese de Benjamin, relacionando a visão catastrófica do progresso do filósofo alemão com a história do Brasil e nossa dificuldade de fazer o gesto de recolher os destroços de um passado escravocrata. Um passado que, no filme, invade o presente nas diversas formas da relação entre racismo e desigualdade – ao mostrar moradores de rua do centro do Rio de Janeiro, por exemplo –, mas também na religião e nos traços culturais da presença africana no país – por exemplo no candomblé, religião afro-brasileira retratada no filme.

A imagem do anjo de *O fio da memória* já nos remete ao terceiro tipo de imagem dos documentários de Coutinho, que consiste em planos em que são filmados objetos e espaços vazios. Essa é a concessão do diretor às imagens puras. Ainda assim, estas imagens não visam

²⁸⁷ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Op. cit., p. 87.

²⁸⁸ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. Op. cit., p. 133.

²⁸⁹ MACEDO, Valéria. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. Op. cit., p. 72.

fornecer prova ou ilustração das falas e sim estabelecer com a oralidade outras relações. Em *Santo forte* o diretor filmou santos, símbolos religiosos e cômodos vazios, ligados aos testemunhos das personagens sobre suas experiências religiosas. Em *Edifício Master* há os planos dos apartamentos vazios e dos corredores do prédio, bem como as imagens dos prédios em volta filmadas de janelas do Master.



Figuras 14 a 20: Planos de apartamentos vazios, sete no total, que mostram aspectos da vida dos moradores do Master, remetendo às histórias que foram e ainda serão contadas no documentário.

Nesses planos de apartamentos do Master, Coutinho parece questionar o silêncio dos espaços vazios, buscando nas imagens ecos de histórias que ressoam. Para o diretor, o espaço vazio é o “centro do documentário”:

Eu tenho usado cada vez mais, me interesso mais pelo espaço vazio interior meu e pelo vazio do espectador, que eu espero preencher e muito mais. O espaço vazio pra mim é o centro do documentário, as coisas já aconteceram sempre; então, no Master, quando eu coloquei os quartos vazios, pra mim era uma sequência essencial. [...] Então aqueles apartamentos vazios, o que eles são? São espaços decorativos, arquitetônicos, que vão sendo preenchidos pelas mil histórias que tem no filme. Então naquele espaço vazio já há uma vibração de vida, que você não sabe qual é, então cada vez eu quero usar espaços vazios nos filmes, cada vez mais pra mim isso é essencial.²⁹⁰

Essas imagens remetem a uma memória inscrita em objetos e lugares, o vazio dos espaços sugere a passagem do tempo, relacionando o visível e o invisível, “a existência anterior e posterior ao registro”²⁹¹. Esse vazio dos espaços lida com a imaginação do espectador, fazendo com que ele povoe de histórias essas imagens “puras” e os relatos de imagens, assim, a oralidade remete ao visual e a imagem remete aos relatos orais. No cinema de Coutinho é preciso que o espectador preencha essas lacunas deixadas pela narrativa, há algo, assim, de inacabado nesses documentários, restando espaço para a imaginação de quem assiste ao filme.

Em *Jogo de cena* esse espaço vazio está presente em todo o filme, a partir da escolha do teatro como locação das filmagens. O documentário surge nesse, e a partir desse, “não-lugar”, segundo expressão de Felipe Bragança²⁹². Para Coutinho, trata-se neste filme de explicitar a encenação, mostrando que há uma teatralidade presente na fala e no cinema documentário, independente de sua locação. No plano final, restam apenas as duas cadeiras antes ocupadas por Coutinho e as personagens, e o palco vazio; esse plano remete a todas as histórias ali contadas e recontadas, carregando a força da relação entre o que é mostrado e o que é evocado.



Figura 21: Plano final de *Jogo de cena* (2007) - do ponto de vista da plateia vê-se o palco vazio com as duas cadeiras utilizadas no filme

²⁹⁰ NANTES, Daniele; PIANA, Alcimere. “Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino”. Op. cit., p. 154.

²⁹¹ Ibid., p. 154.

²⁹² BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 193.

O quarto tipo de imagem identificado são as imagens e/ou sons externos ao momento do encontro em que se desenrola a *mis-en-scène* do filme e que são exibidas/utilizadas como meios para irrupção de memórias. Esse tipo de imagem faz-se presente em *Cabra marcado para morrer*, *Peões* e *Jogo de cena*. Em geral, pode-se afirmar que é desse modo que as imagens de arquivo são utilizadas por Coutinho, o que faz com que elas raramente apareçam soltas no filme, ganhando raízes no presente das filmagens através dessas situações de exibição.

A narrativa dos documentários centra-se, assim, no momento da filmagem, e quando há imagens de arquivo elas aparecem a partir de seu atrito com o presente. Essa escolha traz uma concepção da história como conflito, em que o passado é percebido a partir das disputas do presente. Isso significa que, para Coutinho, o que se deu não está dado, mas precisa ser significado à luz do presente. As imagens das greves no ABC aparecem em *Peões* não para resgatar como foi aquele momento, mas para situar o espectador na narrativa e, principalmente, para que elas possam ser vistas em relação com o presente dos entrevistados e ganhar sentido a partir de suas falas.

Em *Cabra* o material do filme dos anos 1960 é exibido para os participantes do documentário dos anos 1980 antes das entrevistas, para isso Coutinho reuniu em Galiléia grande parte dos personagens, e as cenas mostram os mesmos se identificando na película e relembrando fatos do processo de filmagem.

Já em *Peões* as fotografias do sindicalismo do ABC e filmes rodados à época das greves são exibidos para alguns dos personagens, primeiro em uma cena no sindicato, depois em outras cenas ao longo do filme. Estas fotografias e filmes servem tanto para identificar possíveis personagens para participar de *Peões* como para suscitar a memória dos depoentes. Além disso, alguns dos personagens assistem aos documentários da época das greves dos anos 1970 pela primeira vez, fazendo com que a presença desse material tenha o papel de devolver às pessoas suas imagens, ainda que o autor das mesmas não seja Coutinho.

Em *Jogo de cena* o material bruto e editado da filmagem das personagens foi entregue às atrizes para que preparassem suas atuações – as atrizes menos experientes contaram com ajuda de um profissional. Nesse caso, o contato das atrizes com o material não aparece no filme, apenas seu resultado, no entanto, o processo é semelhante ao empregado nos outros filmes citados, imagens que servem como gatilho para a memória, no caso, para a interpretação e conhecimento de um personagem a ser interpretado.

Esse último tipo de imagem atua como gatilho para a lembrança, servindo ao exercício da memória proposto pelo documentário. No caso de *Cabra* e *Peões* há também a questão

devolução da imagem para aquele que a emprestou ao documentarista, nesse sentido, o filme mostra ao espectador o momento do confronto entre o personagem e sua própria imagem. Nesses casos há uma relação entre a imagem, a memória e as relações temporais da narrativa. O encontro entre imagem de arquivo e personagem no presente produz um choque entre dois tempos, a partir do qual surgem memórias.

2.4 Tempo e espaço no documentário

A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia.

Agamben²⁹³

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.

Walter Benjamin²⁹⁴

A escolha do presente como tempo da narrativa documentária apresenta-se como outro elemento importante do método de Coutinho. Esta característica pode ser notada mesmo nos filmes que tratam de temas históricos explícitos, caso de *Peões*, *O fio da memória* e *Cabra marcado para morrer*. Ainda que o presente não seja a única temporalidade da filmagem nestes filmes, é do presente que se parte para pensar, mostrar e falar do passado.

Há uma relação entre esta opção do diretor e a importância do testemunho em seus filmes. Como se viu, o tempo da enunciação dos relatos das personagens é o presente da filmagem, testemunha-se no presente. A escolha de não ilustrar ou reconstituir as narrativas contadas pelas personagens, mantendo o documentário como filmagem dos relatos, cinema dedicado à palavra, já traz embutida uma opção pelo presente como tempo do filme. Desse modo, o presente nos filmes de Coutinho é o tempo da memória, que ganha forma nos relatos orais que as personagens elaboram no momento do testemunho de suas trajetórias.

A essa centralidade do testemunho une-se a opção de Coutinho por adotar dispositivos delimitadores do espaço e do tempo das filmagens. A cada filme define-se um local – um edifício, uma favela, um povoado do interior do Nordeste, um teatro – e um tempo para as filmagens – em *Edifício Master* foram duas semanas de gravações, em *Babilônia 2000* foram

²⁹³ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 70.

²⁹⁴ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. Op. cit. p. 239.

dois dias. Esses recortes temporais e geográficos conferem limites ao processo de criação, carregando as imagens de uma urgência característica da tensão de uma filmagem que dá-se no risco e iminência do fracasso – existe sempre a possibilidade de o filme não dar certo naquelas condições.

Em documentários como *Babilônia 2000*, *O fim e o princípio*, *Edifício Master*, *Jogo de cena*, *Moscou* e *As canções*, essa concentração no presente (da filmagem) é ainda mais radical, uma vez que não há referência a um acontecimento ou momento passado específico. Conforme assinala Laércio Rodrigues, nesses filmes não existe uma experiência de passado partilhada pelos personagens que seja claramente identificável – diferente, assim, de *Cabra marcado para morrer*, *O fim e o princípio* e *Peões*, em que os participantes do documentário dividem uma memória comum.

É importante compreender que quando se fala em temporalidade no documentário isso envolve o tempo da produção – dividido entre pesquisa, filmagem e montagem – e o tempo do filme – como produto acabado. O documentário concluído carrega estas múltiplas temporalidades, mas tem um presente próprio de sua narrativa que ganha forma na montagem, este é o tempo a partir do qual conta-se a história – uma equipe chegou a um local onde gravou sons e imagens que foram depois editados na forma que agora se apresenta ao espectador.

A produção de um documentário envolve três fases, como bem aponta Sérgio Puccini²⁹⁵: a pré-produção, formada pela fase de pesquisa; a produção, que consiste na etapa das filmagens, e a pós-produção, na qual realiza-se a montagem. Dessa maneira, pode-se afirmar que o filme carrega várias temporalidades: o momento da pesquisa (subentendido), o período da gravação (explícito) e a etapa da montagem.

É na montagem do documentário que este transforma-se em uma narrativa, por meio da edição, conta-se a história do filme, surgindo o tempo da narrativa, que é, desse modo, sempre posterior ao registro das filmagens. Dessa maneira, ao assistir a esses filmes, o espectador sabe que em um momento do passado houve um encontro que gerou imagens cinematográficas editadas em uma narrativa.

A enunciação do filme parte, assim, do presente da montagem para narrar algo que se deu no passado: o encontro entre equipe e personagens que originou o documentário. A sensação que Coutinho busca na montagem é uma ênfase no presente da filmagem, no entanto, não se pode esquecer que este presente da gravação é sempre passado em relação à

²⁹⁵ PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Op. cit.

temporalidade da narrativa documentária. Coutinho utiliza a edição para enfatizar o presente da filmagem como tempo do filme, porém, a temporalidade do documentário enquanto narrativa acabada é posterior à filmagem.

Podemos citar como exemplo a sequência inicial de *Edifício Master*. A imagem de uma das câmeras de segurança do prédio mostra a entrada da equipe no local. A seguir imagens das câmeras do filme mostram a equipe já dentro do prédio, Coutinho e alguns membros entram no elevador, o corte coincide com o fechamento da porta do aparelho. O plano de um dos corredores do prédio mostra ao fundo uma pessoa em frente a uma das portas dos vários apartamentos, a câmera realiza uma virada panorâmica voltando-se para a outra extremidade do mesmo corredor e segue em um travelling, em que o estilo “câmera-na-mão” confere um leve tremor à imagem.

Ao longo desse travelling, no qual se vê um dos longos e escuros corredores do Edifício Master com apenas uma luz ao fundo, ouve-se a voz de Coutinho, em *off*, narrando ao espectador o dispositivo que orientou a criação do documentário: “Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia, 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, 12 andares, 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana”. Em seguida, há um corte e passa-se à primeira personagem do filme.

Neste e em outros filmes de Coutinho, esta introdução serve para situar o espectador no contexto da filmagem, esclarecendo as condições de criação daquele documentário. Enunciando do presente, esta voz *off* relata que uma equipe se deslocou até um prédio de Copacabana, Rio de Janeiro, e filmou aquele ambiente durante uma semana. Como já se discutiu, o tempo da filmagem é sempre anterior ao da narrativa do documentário acabado. Entretanto, ao longo de *Edifício Master*, e dos outros filmes de Coutinho desde *Santo forte*, o diretor busca lembrar o caráter de presente desse momento do encontro, enfatizando o acaso e a interação entre personagens e equipe.

O efeito que Coutinho deseja é o de evidenciar o momento do encontro (filmagem) em sua característica de presente, enfatizando seu transcorrer e mantendo, na medida do possível, a ordem das gravações. Trata-se de uma concepção de documentário como filme que se abre para o acaso. Mostrar e enfatizar o presente da tomada significa aqui postular a interferência do imprevisível no filme. Essa postura de Coutinho é defendida também por outros diretores e/ou estudiosos, como Jean-Louis Comolli, para quem o documentário deve ser realizado “sob o risco do real”. Segundo este ponto de vista, “os filmes documentário não são apenas 'abertos

para o mundo': eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo"²⁹⁶, o que faz com que o roteiro seja sempre insuficiente diante da “desordem das vidas” e do “indecidível dos acontecimentos”²⁹⁷.

Nesse sentido, a montagem tem o propósito de lapidar as imagens e sons captados, sem modificar essencialmente sua sequência. Isso vale, em termos gerais, para os filmes entre *Santo forte* e *Jogo de cena* – neste último, o sentido da montagem muda, uma vez que a narrativa assume a forma de um jogo no qual a ordem das filmagens precisa ser desrespeitada.

A montagem é o momento em que a narrativa adquire uma forma mais ou menos acabada. Diferente do que acontece na filmagem, na edição o documentarista pode controlar os resultados, ainda que esta liberdade seja limitada pelo material bruto disponível. Segundo Sérgio Puccini, a montagem

é o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das sequências do filme, entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará o sentido do filme.²⁹⁸

O processo de edição do filme pode ser comparado ao momento da “operação historiográfica”²⁹⁹ em que o trabalho de pesquisa é organizado na forma de um texto. Para Paul Ricoeur³⁰⁰, o processo de produção historiográfica realiza-se em três fases, sendo esta última a “representação historiadora”, antecedida pela fase documental e pela explicação/compreensão. Assim, de forma semelhante ao trabalho do documentarista, o historiador tem uma fase de pesquisa, outra em que opera com esses documentos para a construção de uma explicação e a última, na qual todo o processo ganha a forma de uma narrativa acabada.

Para Puccini³⁰¹, o roteiro de certos documentários baseados no cinema direto é construído ao longo de todo o processo de produção e não apenas na fase de planejamento, isso porque são filmes em que o acaso das gravações ganha uma força e uma importância maior, impedindo um planejamento estrito na pré-produção.

²⁹⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida*. Op. cit., p. 169-170.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 176.

²⁹⁸ PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário*. Op. cit., p. 17.

²⁹⁹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 56.

³⁰⁰ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 155.

³⁰¹ PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário*. Op. cit., p. 14-15.

Pode-se aproximar essa ideia, de que os roteiros dos documentários de cinema direto são elaborados durante todo o processo criativo do documentário, da visão de Ricoeur sobre a relação entre escritura e historiografia. Para este autor, utilizar o termo escrita da história para determinar a terceira fase da operação historiográfica constitui um equívoco, uma vez que a “história é uma escrita de uma ponta a outra, dos arquivos aos textos de historiadores, escritos, publicados, dados a ler”³⁰². Desse modo, a historiografia, como o documentário, está sendo escrita desde a fase documental que se inicia com o testemunho até a terceira fase em que a “história manifesta seu pertencimento ao campo da literatura”³⁰³.

É importante, aqui, entender que essas fases da operação historiográfica não são necessariamente sucessivas, mas interligadas, diferente, nesse caso, do documentário, cujas três etapas se sucedem. Na verdade, essas divisões são formas um tanto didáticas de caracterizar o fazer cinematográfico e historiográfico, mas servem para compreender os procedimentos envolvidos nessas construções narrativas.

Ao assumir o caráter narrativo do cinema documentário de Coutinho, toma-se como referência o debate realizado por André Parente em *Narrativa e modernidade*³⁰⁴, livro no qual este autor defende que a maior parte das correntes do cinema moderno, incluindo o cinema direto, são narrativas, mas filiam-se a um tipo de narrativa que remete ao romance moderno, trabalhando com a fabulação. Desse modo, não se associa narrativa ao cinema clássico e admite-se o termo narrativo considerando que as formas assumidas pelo cinema direto trabalham na chave da descontinuidade – e do questionamento das fronteiras entre documentário e ficção.

Assim, os documentários de Coutinho ganham forma narrativa no momento da montagem, que ressalta que tudo se passa no presente da filmagem. Essa escolha pelo presente da tomada, preferindo as imagens e sons gravados em sincronia, em detrimento do uso de imagens de arquivo e da voz over, implica uma concepção própria da relação do presente com o passado e de história e memória.

Nesse sentido, Coutinho argumenta: “quando você está livre do peso da História, está no presente absoluto, isso aí fica mais claro. Aquilo que é arquivo não pode entrar. Só vale o presente da filmagem [...] Isso acentua que tudo se passa na filmagem. Momento crucial. Dá a ideia terrível do tempo que passa”³⁰⁵. Assim, o documentarista lê sua posição de centrar-se

³⁰² RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 247.

³⁰³ Ibid., p. 247.

³⁰⁴ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus. 2000. 154 p.

³⁰⁵ EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. Op. cit., p. 92.

no presente da filmagem como uma negação da história, mas cabe ponderar que se trata da recusa de uma certa visão da história.

É preciso, desse modo, relativizar essa ideia por ele proposta de um presente absoluto. O ponto está na eleição do presente da filmagem entendido como temporalidade própria da memória, e é por meio dele que o passado invade a narrativa. De forma paradoxal talvez seja por seu desinteresse diretamente na História que a mesma (re)surge no documentário de Coutinho. Isso fica mais claro na passagem abaixo, quando o diretor explica sua intenção em *Cabra marcado para morrer*:

[...] não pretendi que as pessoas reconstituíssem o passado, simplesmente porque é impossível reconstituir o passado; quis fazer algo sobre a memória do presente, como me disse um espectador. Nunca tentei recuperar na fala delas a reconstituição da integridade do movimento camponês e suas contradições – que eram também contradições da sociedade. O importante era a memória delas, falando depois da anistia e diante de uma câmera. O que é, afinal, um filme histórico? Você pode recuperar integralmente o que aconteceu? Nunca. As reconstituições são sempre falsas.³⁰⁶

Essa visão é próxima da proposta de uma historiografia baseada na memória e constituída enquanto prática social que seja capaz de ir além do mero desejo sociológico de “dar voz ao outro”. É o que argumenta Ana Maria Mauad:

O que de fato se propõe nessa perspectiva de estudo é que a prática historiadora se alie à prática social na produção de um conhecimento compartilhado e reconhecido como válido pelos sujeitos históricos. Nesse registro de história, é importante ressaltar, ninguém dá voz aos que não têm voz, não há resgate de memória, pois o que se produz é um novo tipo de conhecimento que supera o passado. Supera, no sentido de suspender, elevar a lembrança da experiência empírica vivida pelos seus agentes a uma nova forma de relato que a contém, processada e construída à luz de uma problemática de estudo.³⁰⁷

Dessa maneira, não se trata de resgatar ou reconstituir (plenamente) o passado através da memória dos indivíduos, mas de um trabalho que, a partir da rememoração possibilita a emergência de algo novo. Um tipo de conhecimento que depende do encontro e da troca. Para Coutinho, isso significa abrir mão dos temas gerais e da pretensão de tudo abarcar. Daí a

³⁰⁶ BOJUNGA, Claudio; CAMARGO, Aspásia; GALANO, Ana Maria; VENTURA, Zuenir. O real sem aspas. [Entrevista publicada originalmente na revista *Filme Cultura*, em agosto de 1984]. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 39.

³⁰⁷ MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico *Milton Gurán em três tempos* (LABHOI, 2010). *História oral*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 13, 2010, p. 144.

escolha de delimitar o espaço, o tempo e o universo a ser abordado no filme.

Vale lembrar que Coutinho opta por realizar a filmagem de seus documentários em uma locação única, circunscrevendo o universo a ser abordado a um espaço reduzido, como uma favela, uma comunidade, um prédio, um teatro. E mesmo quando o limite não se impõe espacialmente, há um tema ou condição limitadores, como em *Peões*, no qual filma metalúrgicos (desconhecidos) que participaram das greves no ABC paulista, nas décadas de 1970/80.

Consuelo Lins³⁰⁸ relaciona a condensação do filme no presente da filmagem com a restrição espacial, expressa na decisão de delimitar o espaço do documentário:

A abordagem de Coutinho não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado e, dali, extrair uma visão, que evoca um “geral”, mas não o representa, não o exemplifica, mas nos diz imensamente sobre o Brasil [...] Partindo da geografia, a história e a memória ganham uma outra substância, ligadas à terra, às pessoas, a suas fabulações, aos encontros, misturados ao cotidiano. As marcas de diferentes passados coexistem com o presente sem que sejam estabelecidas relações de causalidade ou de sucessão entre o que está sendo mostrado.³⁰⁹

Desse modo, Consuelo Lins aponta para a relação entre esses limites espaciais e temporais que formam a narrativa cinematográfica. Da mesma forma que esse microcosmos retratado não representa o todo, mas o evoca, os elementos de passado incrustados no presente não o explicam numa relação de causa e consequência.

Coutinho privilegia recortes restritos, que poderíamos chamar de microscópicos. Nesse sentido, o diretor recusa temas e espaços amplos, como a religião, a favela, a classe média, e se afasta da postura sociológica do documentário que busca submeter o indivíduo a tipificações sociais, como explica em entrevista a Cléber Eduardo, Ruy Gardnier e Eduardo Valente: “não encontro o povo, encontro pessoas. [...] O outro não é povo, nem uma classe social, ele tem identidade”³¹⁰.

Essa postura não é adotada apenas por Coutinho, trata-se de um movimento comum aos cineastas brasileiros a partir da segunda metade dos anos 1980, que se caracteriza pela adoção de abordagens mais particulares e subjetivas. Alteração no olhar do documentarista brasileiro para seus objetos, que Karla Holanda relaciona com a corrente da micro-história na

³⁰⁸ LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. Op. cit., p. 188.

³⁰⁹ LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho*: uma arte do presente. Op. cit., p. 188.

³¹⁰ EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. Op. cit. p. 91.

historiografia, cujos primeiros trabalhos também datam dos anos 1980³¹¹.

Os trabalhos de micro-história tiveram início na Itália, propostos por um conjunto de historiadores, entre os quais, Carlo Ginzburg, Giovanni Levi e Eduardo Grendi. Segundo Levi, a micro-história parte de uma posição “essencialmente baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental”³¹². Uma perspectiva que encontra pontos de intersecção com aquela adotada pelos documentaristas brasileiros como Coutinho, conforme observado por Karla Holanda:

De modo análogo, consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao “mecanismo particular/geral”. Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa.³¹³

Nesse sentido, o projeto de Coutinho configura uma busca, por meio de um método que privilegia o individual e o particular, por sujeitos, elementos, aspectos que passariam despercebidos em uma perspectiva generalizante. Dessa maneira, assume-se como na micro-história que “a experiência mais elementar, a do grupo restrito, e até mesmo do indivíduo, é a mais esclarecedora porque é a mais complexa e porque se inscreve no maior número de contextos diferentes”³¹⁴.

Os personagens de Coutinho são pessoas comuns, mas de quem “se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social”³¹⁵, desse modo, o diretor pretende fazer surgir, por meio do filme, o personagem na pessoa, o inusitado no cotidiano, o excepcional na aparente normalidade. Aqui se faz referência ao conceito de “excepcional normal”³¹⁶, formulado pelos historiadores da micro-história, que busca o diferente dentro do aparentemente banal ou comum. Nessa perspectiva as anomalias ajudam a compreender

³¹¹ HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, ano 3, n. 1, v. 3, jan./fev./mar. 2006, p. 3. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2014

³¹² LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 136.

³¹³ HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. Op. cit., p. 4.

³¹⁴ REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____. (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 32.

³¹⁵ XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. Op. cit., p. 67.

³¹⁶ Sobre o tema, ver GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989.

melhor o quadro de uma sociedade, por exemplo, pois evidenciam tanto o que é considerado normal (por contraste) como as possibilidades de flexibilidade no interior desse conjunto de normas.

De forma semelhante aos procedimentos da micro-história, Coutinho prefere em seus filmes permanecer em um âmbito micro. Para o diretor, essa escolha proporciona libertar-se do grande tema, que já vem com as respostas prontas, e do contexto, que já traz o contorno dos indivíduos. Partindo de um pequeno universo, o diretor acredita poder trabalhar em profundidade, evitando “os voos ideológicos e ideias pré-concebidas”³¹⁷. Assim, é do particular que pode surgir o geral, movimento que também ocorre com as memórias das personagens de Coutinho, que transitam do pessoal ao público.

2.5 O privado tornado público: memória e afetividade

Juntar a grande e a pequena história é maravilhoso.

Eduardo Coutinho³¹⁸

Já se afirmou aqui que o cinema de Coutinho revela um interesse pela palavra do outro, expressa na opção do diretor em concentrar a narrativa no relato de suas personagens, criando uma situação de conversa. Esta primazia da fala – imagens de corpos que falam – radicaliza-se a partir de *Santo forte* (1999). Pode-se dizer dos relatos que eles são, em sua maioria, histórias de vida das personagens, unindo o testemunho e a biografia, o público e o privado.

Coutinho interessa-se pela forma como o tempo e a história são marcados por pontos de referência da vida privada, assim, vale notar que há uma prevalência de relatos do espaço privado nas memórias das personagens, o que constitui uma constante nos filmes de Coutinho a partir de *Cabra marcado para morrer*. Conforme afirma Mariana Baltar³¹⁹, trata-se de adotar a memória pessoal como ponto de partida para a compreensão da memória pública. Chama a atenção a relação entre a busca de Coutinho por narradores competentes, a liberdade concedida aos mesmos e a prevalência do espaço da intimidade nas histórias contadas pelas personagens.

³¹⁷ EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. Op. cit., p. 83.

³¹⁸ MACEDO, Valéria. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. Op. cit. p. 75.

³¹⁹ BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade. Op. cit.

Pode-se afirmar que, em relação à forma como a memória penetra os relatos das personagens, Coutinho dirige o enfoque para a memória privada. No entanto, conforme se comentou acima, o diretor não se restringe a essa esfera das recordações, interessando-se pelo entrecruzamento do pessoal com o coletivo. Dessa maneira, mesmo nos filmes explicitamente dedicados a uma memória pública – comum aos personagens –, como *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), pode-se notar que as questões e relatos voltam-se para a esfera privada das personagens, a partir da qual os eventos da vida pública são avaliados.

Em sua tese *Realidade lacrimosa: diálogos entre a tradição do documentário e a imaginação melodramática*³²⁰, Mariana Baltar questiona a presença de traços melodramáticos no documentário, trabalhando com um corpus de documentários brasileiros nos quais percebe elementos da imaginação melodramática. Entre estes filmes estão duas obras de Coutinho: *Peões* e *Edifício Master*. Nesta tese e em outro texto publicado em 2005, a pesquisadora concebe o documentário de Eduardo Coutinho a partir da noção de “pacto de intimidade”, assinalando a importância da proximidade com a personagem, a ênfase na dimensão privada das lembranças – a partir da qual emerge o público – e o clima de emoção e afetividade que tomam conta da cena³²¹.

Estas observações e a forma como Baltar articula essas relações do privado para o público na cinematografia de Coutinho, a partir da análise de *Peões*, mostram a importância de elementos como o afeto, a emoção e a performance, assinalando a dimensão melodramática da narrativa das personagens e dos documentários.

Essa presença de uma imaginação melodramática, para usar o conceito da autora tomado de Peter Brooks³²², permanece no documentário de Coutinho mesmo nos filmes mais recentes, como *Jogo de cena* (2007) e *Canções* (2011). Arrisca-se afirmar que esta característica se aplica tanto ao diretor como aos personagens.

Por um lado, Coutinho optou por e procurou construir uma relação de proximidade com os participantes de seus filmes, interessando-se por suas vidas e, de certa forma, usando o universo da intimidade para chegar aos temas da vida pública. Não se deve esquecer, ainda, que é o diretor que decide, na montagem, quais os relatos que ficam e os que saem. Por outro lado, a presença de traços do melodrama nos relatos das personagens dos filmes do cineasta é inegável, de tal forma que esta também deve ser uma característica da forma como essas pessoas constroem e organizam suas próprias vidas em uma narrativa.

³²⁰ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*. Op. cit.

³²¹ BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade. Op. cit., p. 1.

³²² BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995. 235 p.

Pode-se, então, perguntar-se sobre o lugar da “imaginação melodramática” em nossa cultura, como o faz Coutinho em uma entrevista a Felipe Bragança, respondendo a uma pergunta sobre *Jogo de cena* (2007):

O melodrama é um troço que está mais vivo do que nunca e que aqui no Brasil tomou outro tamanho, virou algo espantoso. Não é mais um gênero clássico. E não é só na novela. Eu digo o seguinte: como as pessoas eram alimentadas pelo melodrama em 30 anos de novela e, como é o mesmo tema, ao falarem sobre a vida delas, cotidiana, íntima, elas acabam realimentando futuros melodramas. Essa coisa de feedback é extraordinária, vai para a novela, vai para a TV. É absolutamente espantoso. Agora, aí é que está o problema que eu acho. As pessoas vivem esse melodrama: o melodrama é vivido [...] A presença dessa cultura ali, na fala delas, isso é impressionante.³²³

Essa força do melodrama na cultura nacional, especialmente no universo feminino, voltará como tema no terceiro capítulo deste trabalho, nas análises do filme *Jogo de cena* (2007). Interessa, neste momento, a relação entre a imaginação melodramática e a memória. Baltar ocupa-se da forma como a emoção confere credibilidade aos atos de memória, colocando “em cena uma dicotomia fundadora do conceito mesmo de *memória* – a conexão entre as esferas privadas e públicas”.³²⁴

Nesse sentido, mencionando as diferenças entre Bergson e seu aluno Halbwachs, Baltar baseia-se neste último, adotando a sociologia da memória, para estudar a tensão entre público e privado dos fenômenos mnemônicos e como esta tem lugar no encontro entre imaginação documental e melodramática.

Maurice Halbwachs é autor de duas importantes obras sobre o tema da memória na primeira metade do século XX: *Os quadros sociais da memória*, de 1925³²⁵ e *A memória coletiva*³²⁶, publicada postumamente, a partir de um manuscrito do autor, em 1950. Este sociólogo fundava, assim, na década de 1920, o campo conhecido como sociologia da memória, com forte influência do pensamento de Durkheim. A obra de Halbwachs teve grande impacto nos estudos sobre memória e história, especialmente a partir da segunda metade do século XX, influenciando diversos autores, entre os quais se destacam Pierre Nora e Michel Pollak.

Como princípio da concepção de Halbwachs a respeito da memória está a ideia de que

³²³ BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho* - Encontros. Op. cit., p. 194.

³²⁴ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*. Op. cit., p. 137.

³²⁵ HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994. 374 p. (Ainda não traduzido para o português).

³²⁶ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. 222 p.

ela é coletiva, ancorando-se em quadros sociais, de modo que mesmo as lembranças que pensamos ser totalmente individuais são informadas e formadas por meio da nossa relação com outros indivíduos e grupos sociais. Assim, em seus estudos, Halbwachs posicionava-se contra a concepção de memória advinda da psicologia e da fenomenologia, distanciando-se da posição de seu professor Henri Bergson em *Matéria e memória*³²⁷.

Em *A memória coletiva* o autor chega a negar a possibilidade mesma de uma memória individual, denunciada como ilusória. Postura radical que, segundo Ricoeur, caminha perigosamente entre afirmar a impossibilidade de se lembrar sozinho, ou seja, de sermos “um sujeito autêntico da atribuição de lembranças”. No entanto, é nas ambiguidades do texto de Halbwachs que devemos procurar a resposta para esse dilema. Assim, Ricoeur recorda como “o próprio Halbwachs acredita poder situar-se do ponto de vista do vínculo social, quando o critica e o contesta”³²⁸. Uma reflexão semelhante é feita por Portelli, para quem,

Mesmo quando Maurice Halbwachs afirma que a memória individual não existe, sempre escreve “*eu me lembro*” [...] Se toda memória fosse coletiva, bastaria uma testemunha para uma cultura inteira; sabemos que não é assim. Cada indivíduo, particularmente nos tempos e sociedades modernos, extrai memórias de uma variedade de grupos e as organiza de forma idiossincrática. Como todas as atividades humanas a memória é *social* e pode ser *compartilhada* (razão pela qual cada indivíduo tem a contribuir para a história “social”); mas do mesmo modo que *langue* se opõe a *parole*, ela só se materializa nas reminiscências e nos discursos individuais (grifos do autor).³²⁹

Assim, o caráter um tanto determinista do social sobre o indivíduo, característico da sociologia de Durkheim, ainda marca presença no pensamento de Halbwachs, mas é preciso levar em conta as nuances e o fato de que esse aspecto tem sido apontado e modificado pelos historiadores que basearam-se em sua obra.

Essa ressalva é importante uma vez que a perspectiva de Coutinho busca liberar as pessoas dos estereótipos e dos tipos sociais, buscando aquilo que escapa às imposições do social sobre o indivíduo. A posição é de abertura diante das idiossincrasias das lembranças individuais, mesmo, e sobretudo, quando elas contrariam o esperado das personagens enquanto membros de um dado grupo social. Nesse sentido, a noção de memória coletiva aplicada ao cinema de Coutinho deve ser aplicada levando em consideração que a pressão do

³²⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 291 p.

³²⁸ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 133.

³²⁹ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 127.

social nunca é completa e que o ato de lembrar é, primeiramente, individual³³⁰. Como afirma Ricoeur sobre Halbwachs, “é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social [...] ato de recordação]que[é a cada vez nosso”³³¹.

Uma das principais características desse método está na busca de Coutinho por personagens capazes de narrar suas próprias histórias. Mesmo quando o foco se volta para uma memória comum, como em *Cabra marcado para morrer* (1984), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005), Coutinho se interessa pelas inter-relações entre individual e social que permitem as diferenças e nuances entre os depoimentos, algo que parece ser tão enfatizado quanto o caráter de partilha de lembranças comuns. Coutinho procura as idiossincrasias do indivíduo e da memória de que fala Portelli, a forma como uma pessoa monta como uma bricolagem suas memórias em um relato que é contemporâneo do encontro – “um personagem que vai sendo criado no ato de falar”³³².

Nesse sentido, é preciso levar em conta que Mariana Baltar apropria-se em sua tese da sociologia da memória, mas mostrando que a ela também não interessa o determinismo do social sobre o individual. A preocupação de Baltar está em como a sociologia da memória permite estudar a “fricção entre as categorias do público e do privado”³³³ em jogo nos exercícios de memória dos filmes que analisa, pensada em meio às mudanças das sociedades contemporâneas nas quais há uma hipertrofia do espaço privado.

O que chama a atenção de Baltar é o fenômeno de passagem da memória do espaço da intimidade para o espaço público, que se opera nos documentários estudados em sua tese. Desse modo, a questão é paradoxal, pois é por meio do investimento afetivo e emocional conferido aos atos de memória privados que essas memórias tornam-se coletivas: “ao revestirem de emoção o privado dos atos de memória, consolidam esses mesmos como memórias coletivas”³³⁴.

Nesse sentido, ao trazer memórias privadas para o âmbito público, o documentário de Coutinho caminha ao lado de um processo social de expansão do espaço privado que remonta ao século XIX, ganhando novos contornos nas últimas décadas do século XX, conforme análise de Sennet em *O declínio do homem público*³³⁵.

Em sua versão contemporânea esse processo assume a forma de uma exposição pública da intimidade, que pode ser notada na expansão de narrativas biográficas e

³³⁰ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val de Chiana. Op. cit., p. 127.

³³¹ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 133.

³³² LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente*. Op. cit., p. 190.

³³³ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*. Op. cit.

³³⁴ *Ibid.*, p.144.

³³⁵ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Op. cit.

autobiográficas, também um fato relativamente recente, como explica Leonor Arfuch. Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, a autora lembra que “a aparição de um 'eu' como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês”³³⁶.

Esse fenômeno de exposição da vida privada ganha faces perversas na grande mídia, especialmente na chamada televisão da realidade, como se discutiu anteriormente. Documentaristas como Coutinho buscam operar numa perspectiva que os afaste da lógica do espetáculo imposta nesses programas televisivos. Nesse sentido, é interessante observar que o crescimento do documentário nas últimas décadas acompanha-se de uma também crescente incorporação de recursos e elementos ficcionais, desconstruindo a noção clássica de documentário. A atração (do público) pela realidade ganha diversos contornos nos dois casos. Enquanto os *reality shows* pretendem vender uma ausência de mediação, o documentário afirma as mediações e procedimentos envolvidos em sua fatura, explicitando o caráter ficcional e construído das imagens.

A exposição da vida pessoal que ganha o espaço público, hoje em grande parte encarnado na televisão e na internet, é acontecimento das sociedades contemporâneas. No cinema de Coutinho, essa questão está diretamente relacionada à forte presença da imaginação melodramática na cultura brasileira, de que se falou anteriormente. Assim, há uma visão e uma reflexão do documentarista sobre o país e a cultura nacional no que tange a essa relação entre a vida privada e a vida pública:

No Brasil, em que quase não existe cidadania, se você for perguntar como uma pessoa viveu o golpe de 64, você vai ver que tudo que eles viveram nesse ano, tirando uma minoria politizada, são visões da vida familiar. Os marcos provêm da vida privada. Se você falar da Copa de 50 isso tem penetração, as pessoas ligam com sua vida real, mas os marcos históricos... eu queria fazer um filme só sobre isso. Eu gosto de mostrar (demonstrar é uma palavra que eu não gosto) e aguçar essa separação entre o real e o ideal.³³⁷

Essa perspectiva sobre a cultura nacional associa-se, assim, à questão do crescimento da publicização da vida pessoal e sua exploração. O aparente paradoxo desses documentários está no fato de que a coletivização das memórias passa por sua força afetiva, como já apontado por Baltar. É o aspecto emocional dos testemunhos que permite a empatia e a partilha, tornando pública e dividida a experiência mais íntima. Aqui está um ponto presente

³³⁶ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Op. cit., p. 35.

³³⁷ MACEDO, Valéria. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. Op. cit., p. 75.

no cinema de Coutinho como um todo, mas que chama ainda mais a atenção em *Jogo de cena*. Neste filme ressalta a “sutil similitude entre as histórias”³³⁸, assinalada por Fernanda Bruno:

Raras vezes vi o confessional e o biográfico escaparem com tanta força dos limites privados, pessoais, individuais e ganharem mundo, se tornarem coletivos. A fala feminina é um veículo privilegiado para esse devir coletivo da narrativa e o filme constrói essa passagem não apenas tornando indiscerníveis e equívocas as “donas” das falas e histórias particulares ali narradas, criando uma "enunciação sem propriedade", como diz Cezar Migliorin, mas também por criar uma sutil similitude entre as distintas histórias contadas, cujos elementos retornam em vozes diversas – a concepção, a perda, o nascimento, a morte, o filho, o pai.³³⁹

A semelhança entre as histórias acaba por gerar um efeito de coletividade. Este sujeito coletivo que (re)surge, entretanto, não é claramente identificável, como em *Peões*, por exemplo. *Jogo de cena* aponta, assim, para outras questões, radicalizando os aspectos ficcionais e de fabulação da memória, ao mesmo tempo que recoloca a relação entre individual e coletivo em outras bases.

³³⁸ BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Op. cit.

³³⁹ Ibid.

3. O DOCUMENTÁRIO COMO *JOGO DE CENA*

Pode-se superar Jogo de cena? Sim, mas como?

Jean-Claude Bernardet ³⁴⁰

Este terceiro e último capítulo se concentra na análise do filme *Jogo de cena* (2007), a partir do qual (re)discute-se o papel da memória na obra de Coutinho em relação com os debates realizados nos capítulos anteriores. Busca-se, dessa forma, analisar os testemunhos das personagens de *Jogo de cena* e a construção narrativa do filme engendrada pelo diretor no que tange à relação entre sujeito e testemunho, envolvendo o caráter pessoal/coletivo da memória, e também no que diz respeito ao entrecruzamento entre verdade, ficção e documentário.

Conforme informações do primeiro e segundo capítulos, *Jogo de cena* é um documentário longa-metragem dirigido por Eduardo Coutinho e lançado em 2007 com produção e distribuição da VideoFilmes. O diretor obteve financiamento do governo via Lei de Incentivo à Cultura e Lei do Audiovisual e foi contemplado no Programa Petrobrás Cultural (ver introdução e primeiro capítulo).

Mais de uma década depois do início do período conhecido como retomada do cinema nacional, esses últimos anos da década de 2000 marcaram uma consolidação do documentário, com dois festivais importantes, *É tudo verdade* e *Forumdoc.bh*, filmes chegando às salas de cinema, diretores alcançando renome internacional, um programa de televisão – o *DOCTV* –, eventos, cursos e mostras sobre o documentário, e uma coleção lançada pela distribuidora VideoFilmes, com filmes essenciais da tradição documental brasileira e internacional.

Houve também nesse período um crescimento dos estudos acadêmicos sobre o cinema documentário, com dissertações, teses e artigos dedicados a este campo cinematográfico, refletindo-se no mercado editorial com a publicação de obras como: *Documentário: tradição e transformação*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, *O cinema do real*, organizado por Amir Labaki, e o livro de Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho*, sobre a obra deste diretor.

Na mesma época de *Jogo de cena* foram lançados outros documentários que também

³⁴⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de cena. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 628.

discutem a relação entre ficção e documentário, apontando para uma nova tendência do cinema documental no País, como assinalam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita³⁴¹ a respeito de *Jogo de cena* e mais três outros filmes: *Juízo* (2007) de Maria Augusta Ramos, *Serras da desordem* (2006) de Andrea Tonacci, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. Especialmente no caso dos filmes de Tonacci, Coutinho e Salles, os traços ensaísticos ressaltam nessas narrativas que borram as fronteiras entre o ficcional e o documental.

Além das críticas de jornais e periódicos, *Jogo de cena* despertou a atenção de diversos trabalhos de pesquisa sobre cinema. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, estudiosas da área de cinema, publicaram no livro *Filmar o real*³⁴² uma análise do filme *Jogo de cena* (2007), colocando questões a respeito da relação de crença e dúvida no documentário.

Fernanda Bruno³⁴³ e Cezar Migliorin³⁴⁴, também professores e pesquisadores do cinema documental, publicaram críticas do filme em seus blogs na internet. Ilana Feldman publicou em 2009³⁴⁵ um artigo a respeito das formas do ensaio em *Jogo de cena* e *Santiago*, tendo retornado a esse tema em sua tese defendida em 2012³⁴⁶. Merecem menção, ainda, os textos de Jean-Claude Bernardet, desde aqueles publicados em seu blog dedicado ao filme na época de seu lançamento até textos mais recentes – esses breves escritos foram incorporados ao livro *Eduardo Coutinho*³⁴⁷.

O filme continuou a gerar novas reflexões ao longo do tempo, inspirando outros trabalhos com os quais esta dissertação dialoga. Entre eles o texto de Ismail Xavier “O jogo de cena e as outras cenas”³⁴⁸, o primeiro capítulo da tese de Ilana Feldman³⁴⁹ “Na contramão do confessional”, o artigo “Sob o risco das imagens: a cena na cena” de Cezar Migliorin³⁵⁰, dedicado a alguns documentários brasileiros contemporâneos incluindo *Jogo de cena*, e o texto “Cotidianos em performance” de Mariana Baltar³⁵¹, sobre as mulheres de *Jogo de cena* e *Estamira*.

Dedicados especificamente ao filme de Coutinho, ou buscando traçar relações com outros documentários brasileiros, estes textos apontam para aspectos importantes dessa obra,

³⁴¹ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Op. cit., p. 69.

³⁴² LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Op. cit.

³⁴³ BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Op. cit.

³⁴⁴ MIGLIORIN, Cezar. *Jogo de cena, de Eduardo Coutinho* (2). Op. cit. [n.p.]

³⁴⁵ FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. Op. cit.

³⁴⁶ FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Op. cit.

³⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de cena. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. Op. cit.

³⁴⁸ XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. In: OHATA, Milton (Org.). Op. cit., p. 604-627.

³⁴⁹ FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Op. cit.

³⁵⁰ MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. *Grumo*, Buenos Aires, v. 8, p. 50-55, 2010.

³⁵¹ BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de cena. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 217-234.

produzindo uma espécie de fortuna crítica de *Jogo de cena*, com a qual é importante dialogar.

Jogo de cena apresenta mudanças e permanências em relação ao método de Coutinho que, conforme mencionado anteriormente, tem entre suas principais características o uso de dispositivos que definem, em geral, espaço e tempo das filmagens, a concentração no presente da filmagem e um minimalismo estético que busca reduzir a cena à situação de entrevista.

Assim, permanecem em *Jogo de cena* a presença de um dispositivo como ponto de partida que define espaço – teatro – e personagens – mulheres maiores de 18 anos –, a concentração espacial, temporal e temática restringindo o universo de abordagem, as personagens contando histórias de suas próprias vidas, o estilo de filmagem em planos-sequência, com enquadramento variando entre planos médios e closes do rosto das personagens, a presença da memória como elemento das narrativas.

Por outro lado, o filme imprime mudanças importantes nesse método, quais sejam, a presença de atrizes, o uso de encenações nas quais o próprio Coutinho atua, o teatro como locação das filmagens – em oposição aos filmes anteriores, que eram gravados nas residências das personagens – e, por último, a montagem que se torna mais ousada, servindo à construção do jogo e não à manutenção das condições da filmagem, como nos documentários anteriores do diretor.

O processo de produção do filme teve início com a publicação de um anúncio no jornal para atrair mulheres para participar do documentário. A pesquisa foi dirigida por Cristiana Grumbach que, com apenas uma pequena câmera, gravou 83 mulheres nos bastidores do Teatro Glauce Rocha. A partir desse rol de entrevistadas foram selecionadas 23 mulheres, que foram filmadas no palco do mesmo teatro. Então teve início o processo de busca por atrizes para interpretar as histórias dessas 23 mulheres.

Para as atrizes conhecidas o convite foi feito diretamente por Coutinho; de um total de cinco convidadas restaram as três participantes: Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra. No caso das atrizes desconhecidas, Coutinho contou com a ajuda de Ernesto Piccolo, que trabalha na Fundação Gulbenkian com pessoas sem experiência de atuação. Piccolo fez uma seleção de trinta atrizes e Coutinho escolheu entre elas as participantes do filme, a partir de vídeos de suas performances. Decidido o papel de cada uma, elas foram dirigidas nos ensaios por Piccolo e depois filmadas no Teatro Glauce Rocha.

Coutinho não participou dos ensaios, mantendo sua premissa do primeiro encontro com as atrizes no momento da filmagem. Entretanto, o diretor confessa que com elas eram gravados dois *takes*. O processo de montagem foi feito em etapas, o primeiro material tinha três horas, segundo Coutinho era um “vale de lágrimas”. Somente depois chegou-se ao

formato final. Nesse documentário a montagem foi essencial para a construção da proposta do filme.

3.1 Desconstruindo a cena

O episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação

Walter Benjamin³⁵²

Após os créditos surge o título – *jogo de cena* – em letras minúsculas na tela. Passa-se logo depois ao primeiro plano do filme, uma imagem congelada de um cartaz onde se lê, em letras grandes no alto, *convite*, e logo abaixo a descrição da chamada que busca mulheres maiores de 18 anos interessadas em participar de teste para um documentário, seguida dos telefones para contato.



Figura 22: Imagem do primeiro plano de *Jogo de cena* (2007) no qual aparece o convite publicado em jornais para buscar mulheres para o filme

O cartaz sugere o dispositivo do filme, que assim é apresentado ao espectador: mulheres que se apresentaram para o teste dispostas a contar histórias, a partir das quais foram selecionadas as participantes do documentário. Este recurso reflexivo de apresentar o dispositivo normalmente no início da narrativa é comum na cinematografia de Coutinho. Como se discutiu anteriormente, este diretor opta por expor as condições da filmagem e assim reiterar os princípios que orientaram seus documentários.

No entanto, em *Jogo de cena*, o cartaz anuncia apenas um dos elementos do que se

³⁵² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Op. cit., p. 203.

está prestes a acompanhar nesse longa que renova e reescreve seu dispositivo a cada nova camada que surge. Assim, o espectador, ao final do documentário, poderá dizer que este anúncio não dá conta do que se vê na tela ao longo dos 107 minutos do filme, uma vez que surgirão novos elementos, a começar pela presença das atrizes conhecidas e desconhecidas, que embaralham as falas, fazendo uma mesma história retornar em diferentes corpos.

Por outro lado, a ideia de mulheres contando histórias não deixa de ser em essência o motor do filme, ao qual Coutinho acrescenta elementos que transformam a narrativa em um jogo, que instila dúvidas no espectador, em suas certezas e expectativas acerca do que está assistindo. Coutinho inclui várias camadas no filme – modifica o espaço para um teatro e a lógica de deslocamento da equipe para o personagem, traz as atrizes e cria uma intertextualidade entre as histórias, costurada com delicadeza na montagem – sem, no entanto, deixar de ser uma reunião de mulheres que contam histórias.

A questão principal do anúncio é o fato de não nos contar que há atrizes profissionais que foram chamadas a participar do filme, escondendo portanto o elemento-chave que faz de *Jogo de cena* um documentário singular na trajetória de Coutinho até então. Dessa forma, apesar do título *Jogo de cena* e das fotos das atrizes conhecidas nos cartazes de divulgação do documentário, que são indícios de que há algo relacionado ao teatro, nada nesse início da narrativa prepara o espectador para o corte que faz a personagem passar de Gisele para Andréa Beltrão, aos 7 minutos de filme, quando a fala da personagem é repetida por Andréa: “então eu saí do foco do casamento”. Esta passagem é seguida de outras surpresas para o espectador, que se vê constantemente questionado e instado a participar do jogo.

Voltemos ao início da narrativa. Em seguida ao plano do cartaz do convite, temos o primeiro plano propriamente do filme; neste vemos uma mulher negra de blusa amarela subir uma escada em espiral enquanto ouvimos, ao mesmo tempo, seus passos. A câmera focaliza as costas da personagem, a quem acompanha até o final da escada e sua chegada no palco. O espectador tem o ponto de vista da chegada da personagem no palco, quando ela vê fios, câmeras, refletores de luz e uma cadeira vazia de costas para a platéia, levemente na diagonal.

Conforme a mulher continua caminhando no palco, vemos uma outra cadeira em frente a esta, onde está sentado Coutinho, cujo rosto está parcialmente coberto por uma câmera. Nesse momento, o diretor faz um gesto e diz à personagem que se assente; ela atende ao pedido enquanto diz “vou sentando”. Aqui há um novo corte e passa-se à personagem, o plano agora focaliza seu rosto e uma parte de seu tronco, que ocupam a parte direita da tela, deixando aparecer ao fundo a plateia. Assim, existem duas cadeiras, viradas uma para a outra, no centro de um palco; em uma delas, de frente para a plateia, está Coutinho, a outra cadeira,

de costas para a plateia do teatro, será ocupada pelas mulheres do filme.

O ponto de vista da câmera, ao longo do filme, é basicamente o mesmo de Coutinho, desse modo, o espectador assiste à performance das personagens e das atrizes pela óptica do diretor. Para Cláudio Bezerra, isso gera “todo um acavalamento de olhares porque me vejo como espectador através dos olhos do diretor (a posição da câmera) e, ao mesmo tempo, o vejo, sinto a sua presença, e olho o que ele, como um dos protagonistas do espetáculo, também vê”³⁵³.

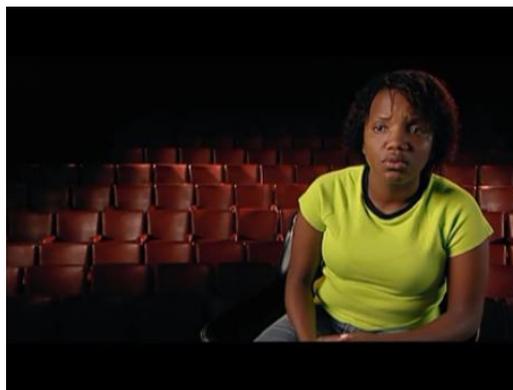


Figura 23: Mary Sheila, primeira mulher em *Jogo de cena*.

Esta primeira personagem do filme é Mary Sheila, na verdade uma atriz desconhecida do grande público, que integra o Grupo de Teatro “Nós do Morro” e interpreta no filme a história de Jeckie Brown, também atriz do mesmo grupo de teatro comunitário. O espectador, no entanto, não sabe disso e acompanha a performance de Mary Sheila contando histórias de “sua” vida sobre o sonho de ser paqueta, as dificuldades, a entrada no teatro e o trabalho de atriz.

Apenas na segunda metade do filme, quando Jeckie aparece e conta as mesmas histórias, mas na forma de rap, é que o espectador irá dar-se conta de que aquela primeira personagem era uma atriz interpretando o relato de Jeckie. A confusão aqui se dá pela proximidade das histórias de vida de Mary Sheila e Jeckie Brown e por serem ambas atrizes, elementos que conferem uma ambiguidade aos lugares de cada uma no filme. Ao falar da experiência no “Nós do Morro”, Mary Sheila está também dizendo algo de sua vivência como atriz.

Ao final, a pedido de Coutinho, Mary Sheila interpreta um trecho da peça *Gota*

³⁵³ BEZERRA, Cláudio. *Documentário e performance*. Op. cit., p.230.

*d'água*³⁵⁴, de Chico Buarque, como Joana – papel no qual ela relata estar trabalhando no “Nós do Morro”. Joana é uma releitura de Medéia, protagonista da tragédia grega de mesmo nome, na qual *Gota d'água* foi inspirada. Esta personagem grega, após ser traída pelo marido, assassina os dois filhos. A cena escolhida por Mary Sheila é justamente aquela em que Joana/Medéia dá veneno aos filhos. Nesse intertexto que é trazido para *Jogo de cena* temos a primeira referência aos temas da maternidade, da morte, da traição e da relação com os homens, que retornarão nas outras entrevistas.

Como observa Carlos Alberto Mattos³⁵⁵, esta primeira mulher presente no filme já traz grande parte das questões às quais se voltará ao longo do documentário: a relação da atriz com a personagem, o ato de interpretar, o teatro, a relação mãe e filho, a relação com os homens – o pai, o(s) marido(s) –, a superação de um passado doloroso, as perdas e a morte. Nesse sentido, Ismail Xavier destaca o caráter irônico dessa primeira entrevista, que já traz algumas das ambiguidades e paradoxos nos quais o filme caminha:

É irônico o teor dessa entrevista. De imediato, ela nos traz uma narradora-atriz que, embora fale de si e nos convença de que a história é sua, já aponta o problema da competência da atriz de teatro. Essa explicação altera nossa recepção de seus comportamentos performáticos, embora estejam lá convocados pelo anúncio de jornal e falando supostamente de si. A abertura do filme lança as questões implicadas em seus dois eixos: o da representação, na cena aqui-agora diante da câmera, e a dos imaginários femininos, nas “outras cenas” trazidas pelo teor das narrações.³⁵⁶

Dessa maneira, *Jogo de cena* começa com uma entrevista que resume grande parte das temáticas e questões que carregam toda a narrativa, mas isso é algo que o espectador do filme só pode observar ao longo do jogo. A entrevista de Mary Sheila termina com o trecho de *Gota d'água*, a atriz conclui sua fala na peça e diz, olhando para Coutinho: “Aí eu saio e volto morta”. Em seguida, há uma pequena pausa e o corte para o plano da cadeira vazia.

Essa cadeira é um lugar vazio a ser ocupado por alguém, alguém que terá a palavra para contar histórias de vida; todas as mulheres sentam-se nesta mesma cadeira, que representa, assim, uma função assumida por cada uma delas ao entrar no palco. A próxima personagem a ocupar esse lugar é Gisele.

Então, no quadro vê-se a cadeira vazia, após alguns segundos ouve-se em *off* o barulho de passos e de respiração. A câmera permanece fixa enquanto Gisele entra no quadro, vê-se

³⁵⁴ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água: uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 176 p.

³⁵⁵ Observação efetuada na faixa comentada do DVD de *Jogo de cena*.

³⁵⁶ XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. Op. cit., p. 614.

primeiro uma parte de seu tronco, até que ela se senta e pode-se avistar seu rosto. O que se vê é uma mulher branca e magra que aparenta estar em seus trinta e poucos anos, ela porta um vestido florido e um casaco preto. Com a respiração ofegante, ela tem dificuldades para falar, comentando com Coutinho sobre as longas escadas do teatro. Há um novo corte, passa-se a um close do rosto de Gisele, a personagem começa a relatar suas histórias.



Figura 24: Close da personagem Gisele em *Jogo de cena*

Ao longo do filme, o enquadramento varia, basicamente, entre o plano americano e o close. A repetição do mesmo tipo de quadro e de iluminação produz um efeito de semelhança entre as performances e entre as histórias, servindo à construção narrativa do documentário. Tudo se passa no Teatro Glauce Rocha, localizado no centro do Rio de Janeiro, assim, o espaço cênico se resume ao interior do teatro, das escadas até o palco onde se desenrolam praticamente todas as cenas. Quem se desloca são as personagens, que entram e saem do palco no qual Coutinho e a equipe permanecem durante todo o filme.

Jogo de cena caracteriza-se, assim, por uma economia de elementos cênicos, conforme assinala Carlos Alberto Mattos na faixa comentada do DVD do filme, para quem este documentário traz o dispositivo central do cinema de Coutinho reduzido ao mínimo, a situação de entrevista.

A jovem Gisele narra com fala tranquila suas experiências – a gravidez aos 18 anos, que a impediu de realizar o sonho de morar no exterior, o casamento com o pai de sua filha e a separação após seis anos juntos. Questionada por Coutinho a respeito dos motivos que levaram ao fim do casamento, ela responde: “eu sentia que eu já não estava presa ao casamento. É... eu, eu queria mais, eu queria estudar, começar a faculdade e eu já tinha interesse em outras pessoas, quer dizer eu saí um pouco do foco do casamento”. Nesse momento, há um corte que faz passar para Andréa Beltrão, que repete a última frase dita por

Gisele: “então eu saí um pouco do foco do casamento”. É o primeiro corte do documentário em que se realiza essa passagem da fala de um corpo para outro, da personagem para a atriz.



Figura 25: Andréa Beltrão em *Jogo de cena* como Gisele

Andréa Beltrão é atriz profissional e conhecida do grande público, trabalhou em teatro, cinema e televisão, sua presença contando a história de uma outra mulher desestabiliza o espectador, pois ele sabe tratar-se de um atriz. Se até o momento tudo parecia acontecer como nos outros filmes de Coutinho, exceto pelo espaço que é o teatro, a partir desse ponto apresenta-se um novo elemento – atrizes que interpretam as histórias das personagens, palavras que circulam em diferentes corpos.

A alternância entre personagem e atriz permanece, uma retomando a fala anterior da outra, e vemos a mesma história se repetir na boca de Gisele e depois na de Andréa. O espectador acompanha o relato de Gisele, suas crenças religiosas que a levaram ao espiritismo, os outros relacionamentos depois da separação, até o segundo relacionamento longo que marcou sua vida e ao qual está entrelaçada a história de seu segundo filho, morto dias após o nascimento. A experiência dolorosa com o filho Vitor é narrada desde a descoberta da gravidez até o nascimento e os problemas apresentados pela criança após o parto que o levaram à morte precoce. Esses fatos são narrados por personagem e atriz, que terminam a história falando da difícil superação da morte do filho, da atual relação saudável com um namorado e do desejo de ter novos filhos com ele.

Essa narrativa de dor e superação passa do corpo de Gisele para o de Andréa sucessivamente, em cortes que criam essa alternância. Enquanto Gisele é mais contida e serena em sua fala e performance, até mesmo nos momentos mais difíceis, Andréa Beltrão mal segura as lágrimas e tem uma performance mais explicitamente emocionada. O momento crítico para as duas é o relato da morte precoce do filho de Gisele, Vitor. Ambas se emocionam nessa parte do relato, mas Andréa Beltrão quase não contém o choro, chegando a

rolar algumas lágrimas em seu rosto. A atriz comenta as dificuldades do exercício proposto por Coutinho e como quase pediu para refazer tudo do início, pois achou que sua performance estava muito “melosa”:

Acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada, eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei: gente, eu não vou conseguir falar. [Coutinho: Aqui agora?] É, teve uma hora que eu dei uma parada assim, que eu falei: será que eu paro? Peço pra fazer de novo? [Coutinho: Aquela hora que você parou foi isso?] É, porque eu achei que eu já tava muito emocionada demais, falei aí vai ficar chato, vai ficar meloso isso. Eu teria que ensaiar muitas vezes, num teatro (faz um gesto em direção à platéia), pra conseguir falar isso friamente ou, não que ela diga isso friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente ou limpicamente (pronuncia bem as duas últimas palavras), dessa maneira eu teria que me preparar demais.

Quando coloca a atriz para comentar sua atuação, Coutinho desnuda o jogo e traz para o filme uma reflexão sobre seu próprio fazer. No caso das atrizes conhecidas, já é explícito para o espectador que se trata de uma atriz profissional no papel de outra mulher, mas o diretor inclui ainda outra camada, um diálogo sobre esse exercício e suas dificuldades; nesse momento Andréa Beltrão é uma atriz comentando sobre seu ofício e os desafios da inusitada proposta de Coutinho.

O mais interessante aqui é a fina fronteira entre atriz, personagem e pessoa que se forma, fazendo com que em certos momentos seja impossível dizer em que ponto a pessoa da atriz interfere na atuação, quem fala, de quem é a história. E, com as atrizes conhecidas ou desconhecidas, Coutinho também precisou atuar, pois precisava fazer mais ou menos as mesmas perguntas de antes, algo que segundo o diretor só tornou-se claro no processo de filmagem. Ele relata que somente na gravação da segunda atriz percebeu que precisaria de ajuda para memorizar com exatidão as falas e o momento das entradas, foi então que o diretor contou com sua assistente Cristiana Grumbach, que ficou ao seu lado todo o tempo com essa função. Coutinho comenta a experiência: “Só na segunda atriz filmada eu entendi isso! E era um troço maluco pelo seguinte: porque era totalmente falso! Eu tinha que fingir que realmente estava perguntando, entende?”³⁵⁷

A complexidade desse jogo aumenta nas cenas com a personagem seguinte. Após o plano no qual Andréa Beltrão comenta sua atuação no filme, há um corte que faz passar para a próxima personagem. Vemos uma mulher negra, alta e magra, que está vestida com um top branco pequeno e uma saia jeans. Neste primeiro plano de sua aparição, observa-se a entrada

³⁵⁷ BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 197.

da personagem no palco, filmada do fundo do teatro, mesmo ponto de vista de filmagem das entradas das outras mulheres. Então passa-se a um close de seu rosto e depois mantém-se o enquadramento entre o close e o plano americano.

A performance de Nilza, como a chama Coutinho, é marcante, com tons de humor que denotam uma personalidade forte e confiante. Inicia seu relato narrando sua origem pobre e o início do trabalho como doméstica ainda na adolescência, a mudança para São Paulo quando jovem e a gravidez inesperada após um encontro casual. A personagem conta que nem sabia que poderia ficar grávida com um único ato sexual e que ficou surpresa com a notícia. Relata, ainda, como trabalhou até entrar em trabalho de parto e a história da patroa, que prometera lhe ajudar e foi embora. Por fim, fala da relação com o casal de senhores para quem foi trabalhar depois, com a filha ainda pequena, e que ajudaram na sua criação; a menina ainda mora com eles e Nilza relata visitá-la a cada quinze dias.

Apesar da história de uma vida de muito trabalho e desafios como mãe solteira e empregada doméstica, Nilza é confiante, relata ter uma ótima relação com a filha e consigo mesma. A personagem diz amar a si mesma e nem sentir mais falta de namorados. Fala de seu hábito de usar roupas curtas e extravagantes, exceto no trabalho, e de seu amor pelo céu e pela vida. É um depoimento de muita emoção, mas a conotação é de superação.

A surpresa, nesse caso, fica por conta do último plano da participação de Nilza. Neste a mulher olha diretamente para a câmera e diz: “Foi isso que ela disse”. Assim, além de trazer explicitamente o espectador para o jogo, pois essa frase dita para a câmera tem como destinatário explícito o espectador, Coutinho escancara que se trata de uma atriz, seu nome é Débora de Almeida, contando a história de uma outra pessoa, Nilza. A “dona da história”, Nilza, não está no filme, mas autorizou que sua narrativa fosse contada por uma atriz, a participação dela na pesquisa para o documentário pode ser vista nos extras do DVD.



Figura 26: A atriz Débora de Almeida em *Jogo de cena*

Esse olhar diretamente para a câmera, algo proibido para uma estética mais naturalista, coloca em evidência o espectador, esse terceiro elemento da cena, representado na filmagem pela presença da câmera. Para quem é *Jogo de cena*? Para quem são feitos os documentários? A relação com o público deixa de ser latente para tornar-se uma das questões centrais desse documentário de Coutinho, uma mudança que será mantida e até aprofundada nos filmes posteriores do diretor – especialmente no seu filme feito unicamente a partir de imagens da televisão aberta, *Um dia na vida* (2010).

E o jogo de crença e dúvida continua com a presença da conhecida atriz Fernanda Torres. Da última frase de Débora, “e foi isso que ela disse”, o corte realiza a passagem para Fernanda já sentada na cadeira. A atriz narra uma história sobre um aborto espontâneo sofrido em sua primeira gravidez e a dificuldade de enfrentar essa perda. A tristeza e o medo de não poder ter filhos a teriam levado ao terreiro de candomblé, onde sua tia era mãe de santo, para a realização de um ritual. Fernanda conta o orgulho de ter visitado o terreiro da tia, que viria a falecer em seguida, e como a experiência a ajudou a superar sua melancolia e a tentar engravidar novamente, com sucesso logo um mês depois.

Não fica claro para o espectador se a história é da própria Fernanda Torres ou de outra mulher, presente no filme ou não. Há indícios de que seja um relato pessoal, pois as memórias relatadas são incompatíveis com a personagem de quem a atriz contará as histórias mais ao final do filme, e não há menção de outras mulheres cujas histórias tenham sido utilizadas sem a sua presença no documentário. Ainda assim, resta uma ponta de dúvida, mas o que importa, essencialmente, é o fato de que a performance de Fernanda é carregada de autenticidade, fazendo com que o espectador acredite em seu relato. A dificuldade de distinguir exatamente de quem é o caso em questão contribui para manter/criar essa linha tênue entre ficção e documentário que Coutinho traça ao longo do filme.

Terminada a fala de Fernanda, inicia-se um plano da próxima mulher do filme, Sarita, subindo as escadas do teatro até o palco. A personagem, uma mulher de cabelos grisalhos vestida de preto, assenta-se na cadeira e troca as primeiras palavras com Coutinho. Começa falando de seu sobrenome, Houli, e da família, o avô paterno judeu que emigrou da Turquia para o Brasil com o pai, que aqui casou-se com sua mãe, uma brasileira de família católica, filha de um diplomata linha verde e antissemita, mas que se converteu ao judaísmo devido ao casamento. Essa cena termina com a resposta de Sarita a uma pergunta de Coutinho sobre a profissão de seu pai: ele era médico e professor.

Então, há o corte e aparece na tela Marília Pêra. Vestida de blusa preta como a

personagem e já sentada na cadeira, a atriz conta: “Eu tenho pavio curto, mas também sou legal”. E continua falando sobre traços de sua personalidade, tema que Coutinho emenda com uma pergunta sobre *Procurando Nemo*, “uma história de pai e filho fantástica”, diz Marília. Aqui há um novo fenômeno, a atriz adiantando as falas que a personagem dirá a seguir, fazendo com que o espectador conheça a história, primeiro, por intermédio da atriz, para depois passar para a personagem.

A atuação de Marília Pêra é mais contida que a da personagem. Sarita tem personalidade extrovertida e fala excessiva, puxada para o humor, mas com tons melodramáticos nas histórias tristes. Comentando a respeito de seu jeito, ela diz que chora fácil e fica brava fácil também, oscilações possíveis de notar em sua fala carregada de risos e lágrimas. O jeito retraído da interpretação de Marília foi um pedido do próprio Coutinho, como ele próprio relata em entrevista a Felipe Bragança: “e a própria Marília, a quem a única instrução, já disse, que eu dei, foi: 'Marília, você vai fazer uma mulher explosiva, mas faz para dentro’”³⁵⁸. Daí a postura séria e contida da atriz, que contrasta com a efusão de Sarita; o único momento em que esse retraimento se rompe é quando a fala é sobre a conturbada relação mãe e filha vivida pela personagem.

A alternância entre Sarita e Marília se segue por vários minutos, nos quais personagem e atriz contam a história da vida de Sarita, o casamento com um norte-americano, a vida nos Estados Unidos e no Brasil, a filha, a separação do marido, a doença e morte do pai, sua saúde debilitada por uma hepatite autoimune, a ida da filha para os Estados Unidos e a briga das duas que causa uma ruptura na relação. Fala-se também de terapia, do filme *Procurando Nemo*, das relações familiares com os pais, de amor, da profissão como reumatóloga.

Ao final desse jogo, Coutinho pede a Marília que comente a experiência, assim como fizera com Andréa Beltrão. A fala de Marília Pêra levanta pontos importantes na discussão proposta pelo filme. A atriz relata que, ao falar da filha de Sarita, lembrou-se da imagem de sua própria filha, o que fez com que ela tivesse os olhos marejados. Então, fala sobre questões envolvidas na atuação e na relação do ator com o choro e a emoção:

Isso é algo que eu não sei se é interessante ficar, que eu te falei das vezes que a gente se encontrou, que é quando o choro é verdadeiro a pessoa sempre tenta é, é esconder, né, assim [faz o gesto com as mãos nos olhos], quando assim quer esconder, [Coutinho: Você tá falando as pessoas em geral?] na frente de uma câmera, né, quando ou, sei lá, numa análise, porque cada análise é, mas quando o sentimento é doloroso, é verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a

³⁵⁸ BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 198.

lágrima, né. Então essa é uma... [Coutinho: Você fala hoje, porque você fala o ator de televisão ou porque você fala o ator de teatro em geral?] Eu acho que é ator mais, mais da tela. E principalmente o ator de televisão, que as lágrimas sempre são muito bem-vindas, né, são bem-vindas, todos desejam as lágrimas, então os atores mais modernos sempre estão mostrando as lágrimas [Coutinho: Mas, portanto, naquele momento que você teve a imagem da filha, você enquanto atriz, você]. Tentei segurar, é, tentei segurar, não deixei, que eu acho que é mais emocionante quando você quer esconder a emoção.

Esse gesto de tentar esconder o choro se repete na maior parte das performances das mulheres de *Jogo de cena*. Como mostra Ismail Xavier, apesar do tom melodramático de muitas histórias, as performances não são marcadas pelo excesso que caracteriza o melodrama. Desse modo, “dentro da gradação de tons da narração de experiências dramáticas, se há um ou outro excesso, não há o cultivo da autovitimização diante da dor ou exibição enfática de lágrimas mesmo quando efetivamente ocorrem”³⁵⁹. Na chave proposta por Marília Pêra, associa-se a autenticidade de uma fala a essa postura mais discreta na exibição das emoções.

Marília mostra a Coutinho um cristal japonês, artifício comumente utilizado pelos atores de televisão, que trouxera para o caso do diretor desejar que ela chorasse. Após explicar o que era o objeto, ela simula o gesto que faria caso quisesse as lágrimas, diz “aí eu fazia assim” e sorri para Coutinho.

O corte já leva para a próxima mulher sentada na cadeira. É uma mulher que aparenta mais de quarenta anos, vestida com um blazer preto e uma camisa branca. Ela aparenta estar nervosa ou agitada. O diálogo dela com Coutinho nesse início indica que se trata de uma atriz contratada para o filme, mas o espectador pode facilmente não notar os detalhes/ mas esse detalhe pode facilmente escapar ao espectador, seja pela dificuldade de entender o que diz o diretor, devido ao seu tom de voz muito baixo e grave, ou pela rapidez com que essas palavras são trocadas, às quais segue-se o depoimento dessa mulher que tem uma atuação bastante comovente. Além disso, como as personagens de Coutinho só o encontram no momento da filmagem, isso pode confundir o espectador; a frase que entrega o jogo é a segunda pergunta de Coutinho, como se verá a seguir.

Coutinho: A gente nunca tinha se visto?

Lana: Não.

Coutinho: Quer dizer que eu te conheço mais do que você, é isso?

Lana: Conhece.

Coutinho: Mas você vai ficar calma, né?

³⁵⁹ XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. Op. cit., p. 616.

Lana: Não, já estou calma.

O nome da atriz é Lana Guelero e ela interpreta a história de Claudiléa Lemos, personagem que só irá aparecer ao final do filme. Lana narra a vida de Claudiléa como se fosse sua e emociona o espectador ao contar como ficou com os dois filhos, um casal, após o marido deixá-la depois de anos de casamento, como deu a volta por cima depois da separação e a triste perda do filho ainda jovem, morto em um assalto. A narrativa do luto após a morte do filho é contada em detalhes, desde a dificuldade para voltar para a casa e depois para abrir as janelas, até a superação simbolizada em um sonho e a realização pessoal com a filha. O tom da fala é melancólico, mesmo que o relato seja de persistência e superação.

A performance de Lana como Claudiléa termina e passa-se a outra personagem. O choque virá cenas depois, quando a história se repete, contada por outra pessoa, outro corpo, a própria Claudiléa. No entanto, para o espectador pode ser bastante confuso saber quem é quem nesse momento, mas é justamente a dificuldade de distinguir e a facilidade em se emocionar com as atrizes que interessa a Coutinho.

Surge Jeckie Brown, que já aparece sentada. Ela é a “dona da história” de Mary Sheila, primeira mulher a aparecer no filme. Jeckie é atriz, mas aqui é personagem, pessoa comum contando sua história, que se torna pública nesse processo. A confusão é grande: uma atriz narrando sua vida, inclusive seu trabalho no teatro, cujo relato esteve já no corpo de outra mulher, também atriz e sua colega do grupo “Nós do morro”. Jeckie tem um grupo de rap, além de trabalhar como atriz, é jovem, negra e lésbica, tem uma namorada e teve uma infância difícil. Tudo isso ela nos conta por meio de fala e música, entoando um rap. É pela letra de sua música que se percebe ser a mesma história narrada por Mary Sheila.

Jeckie é sucedida por Maria de Fátima. A personagem entra no palco enquanto se vê a imagem da cadeira vazia e pode-se ouvir o som dos passos ao fundo. Mulher nos seus quarenta anos, vestida com uma blusa florida e uma saia jeans, Maria de Fátima tem uma performance bem-humorada. Sua história é semelhante à de outras mulheres do filme, uma relação ambígua com o pai, de admiração e mágoa, um casamento que terminou após traições do marido, a relação com os dois filhos, a maternidade, o trabalho como esteticista, um caso com o terapeuta e a dificuldade em sua busca por um novo companheiro.

Não há no filme uma outra pessoa contando as mesmas histórias de Fátima e tudo indica que ela seja uma mulher comum que respondeu ao convite para participar do filme. Isso é confirmado nos extras do DVD e nas entrevistas de Coutinho, entretanto, como o documentário trabalha com a dúvida, resta, para o espectador que não teve contato com essas

informações além do filme, sempre uma possibilidade ou desconfiança de que seja uma atriz fazendo o papel de outra mulher ausente do longa (caso da atriz Débora de Almeida que conta a história de Nilza). O mais instigante é justamente o fato de que Coutinho deixa mais perguntas do que respostas, realizando uma verdadeira reflexão sobre o que é um documentário e quais os limites entre este e a ficção.

Um corte separa a presença de Maria de Fátima da personagem seguinte. Aletha Gomes Vieira é vista primeiro subindo as escadas do teatro, em um plano semelhante ao das outras personagens filmadas na mesma situação. Quando chega ao palco, Aletha tem uma expressão de surpresa, seguida da frase “quanta gente... muita gente” e de um riso nervoso que escapa enquanto se senta. Coutinho comenta que ela é a primeira a fazer tal observação. Há um novo corte, o plano agora mostra a cadeira vazia e ouve-se passos e a voz de Fernanda Torres repetindo a frase de Aletha: “nossa, quanta gente, hein? quanta gente”. Enquanto Fernanda se senta, Coutinho retira/separa a atriz do papel? e diz: “você fez igualzinho a ela, começou do começo”, provavelmente devido a sua própria surpresa diante da situação. Fernanda parece desconcertada quando responde “ué, não é isso?”.

Então, inicia-se a sequência em que aparecem Aletha e depois Fernanda contando as histórias, em uma montagem que alterna personagem e atriz, provocando o efeito de repetição dos relatos. A história de Aletha guarda proximidade com o relato de Gisele sobre uma gravidez na adolescência, que interrompeu diversos planos e sonhos. Aletha, filha de pais separados, foi morar com o pai quando a mãe foi internada devido a problemas psiquiátricos. Quando adolescente, era leitora e gostava de sair com os amigos. Ficou grávida devido a um descuido com a pílula anticoncepcional aos dezoito anos, o pai de sua filha foi seu primeiro namorado, com quem ficou casada por dois anos, e seu principal dilema está na dificuldade em lidar com o rápido amadurecimento pelo qual teve que passar e o reconhecimento das coisas boas conquistadas com o nascimento da filha. Questões familiares e a maternidade estão no centro das questões, assim como nos outros relatos do filme.

Aletha tem trejeitos, usa gírias, mexe-se na cadeira e tem um riso nervoso. Ciente de sua performance, ela comenta no início sua dificuldade em dar prosseguimento a um assunto. Fernanda Torres tenta reproduzir alguns desses detalhes que são a própria “essência” da personagem, como a atriz mesma diz. Mas o que acontece é uma crise da atriz na interpretação, que se desconcerta desde o início ao ser interrompida por Coutinho. Fernanda recomeça e tenta prosseguir com a atuação, mas em dado momento ela não consegue mais. O curioso é que a atriz expressa sua dificuldade em atuar utilizando os próprios trejeitos da personagem, criando uma zona de indecidibilidade entre as duas de tal forma que em alguns

momentos não é possível afirmar com certeza se ela já saiu do papel e está expressando a crise, ou se continua no papel de Aletha.

E daí que eu, quando eu fiz dezoito anos, né [silêncio] que doido, cara, muito doido [silêncio] daí foi assim, quando eu... quando eu fiz dezoito anos, eu resolvi morar com meu pai, os meus pais se separaram quando a minha mãe foi internada. Esses remédios, né, que a pessoa fica, sei lá, dez minutos depois que toma, fica assim, num estado assim sem expressão, né, com cuspe assim no canto da boca, né, horrível, né. Eu tinha onze anos quando isso aconteceu, onze anos. Foi horrível, assim, foi horrível... É tão engraçado, gente. Vamos do início de novo? Eu estou [silêncio] queria uma água, é tão engraçado, nossa. Quero. Parece que eu estou mentindo pra você [dirigindo-se ao Coutinho].

A passagem da personagem para a atriz é sutil, ao dizer “foi horrível”, de que experiência fala Fernanda? Como resultado da crise da atriz desde o início de sua atuação, os comentários e reflexões sobre a experiência acabam aparecendo no meio das falas e não apenas ao final, como no caso das outras atrizes conhecidas. No fim, há um diálogo maior dela com Coutinho, no qual os dois discutem a situação.

Nesse momento, Coutinho pergunta, entre outras coisas, se Fernanda quis acrescentar algo do material bruto, então a atriz relata não ter visto o material editado. Esse diálogo traz para a cena o processo de criação das atrizes conhecidas, que se prepararam assistindo ao material fílmico das personagens, podendo ter acesso ao material bruto e à versão editada. A escolha de Fernanda Torres pelo bruto é, assim, justificada: “eu não quis ver o material editado, podia até ter pedido, mas eu fiquei achando que – aquilo que eu te falei que ela tinha tanta memória quando ela falava de algo, tinha tanta história, como toda pessoa, né – que eu achei que o material bruto era minha memória”.

A metáfora proposta por Fernanda Torres associa o material não editado a nosso conjunto de lembranças, ou seja, uma série de histórias, ainda sem edição, em que uma história puxa a outra e as associações ainda são um pouco desconexas e as temporalidades se misturam. A atriz associa, ainda, sua dificuldade em atuar a uma diferença na velocidade de sua memória, mais lenta, em relação à de Aletha. Esse debate sobre o ato de lembrar e sobre as memórias de cada um, colocado por Fernanda Torres, traz elementos centrais da discussão sobre a relação entre verdade e ficção, ator e personagem, memória pessoal e alheia.

A atriz tece comentários a respeito das dificuldades do exercício proposto pelo filme: “o real meio que esfrega na sua cara onde você poderia chegar e não chegou. Tem um, alguém acabado na sua frente, o outro é em processo e outras vezes no, fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe”. Para

Fernanda Torres, no caso das personagens reais, a existência no mundo fora das câmeras serve de contraponto ao trabalho do ator. A atriz afirma: “não separo ela]Aletha[do que ela diz”, e essa questão nos leva para fora do filme, para a vida que transborda os limites do quadro, como observa Bernardet: “O que há além do *Jogo de cena*? A vivência que não é conteúdo dos relatos”³⁶⁰.

Não se pode esquecer, no entanto, que as atrizes também são pessoas comuns, algo que é lembrado ao longo do filme, nos momentos de crise de atuação de Fernanda Torres e Andréa Beltrão, ou quando é pedido a elas que contem histórias de suas vidas, ainda na presença de personagens que são atrizes, como Jeckie Brown e Marina. Coutinho trabalha nessa relação complexa, que aponta tanto para a vivência que ultrapassa o jogo de cena como para os jogos de cena que fazem parte do cotidiano das pessoas. Com isso, o filme não é um jogo cínico que visa mostrar que a cena se resume apenas em outras cenas, mas tampouco busca um real fora do filme que seja mais espontâneo ou mais verdadeiro.

A memória das personagens e atrizes do filme é permeada por choro, silêncios, risos, erros, dificuldades em falar. Coutinho não apaga na montagem essas marcas da performance de cada mulher, uma escolha que pode ser justificada pelo desejo de conferir autenticidade e espontaneidade às entrevistas, mas que também sinaliza para uma concepção sobre a memória e suas condições de emergência.

Como se interessa pela forma como as personagens contam suas histórias muito mais do que pelo conteúdo das mesmas, o diretor busca todos os aspectos desse movimento pelo qual a memória ganha “forma declarativa”. Por isso, as escolhas realizadas na edição não visam apagar essas lacunas, silêncios e impasses do testemunho, aquilo que pode ser considerado por outros cineastas como erro ou sujeira; ao contrário, a montagem em *Jogo de cena* busca colocar em evidência esse processo – complexo, confuso e inusitado – de transformação da pessoa em personagem e da atriz em personagem, através do exercício da fala e da performance diante da câmera.

Marina é a próxima personagem, uma jovem que deixou a família no interior para tentar a vida como atriz no Rio de Janeiro. Em alguns momentos a imagem de seu rosto parece quase congelada na câmera. A cena já se inicia com um close de seu rosto, ela sentada na cadeira diante de Coutinho. Marina se diz uma atriz nata, mas com muita coisa para aprender. Ela relata a história da difícil relação com seu pai já falecido, com quem ficou anos sem se falar, morando na mesma casa. O pedido de perdão por esses anos sem falar com o pai

³⁶⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Jogo de cena*. Op. cit., p. 635.

somente veio na forma de sonhos, que ela descreve com detalhes:

Ah, em sonho ele já apareceu, só que, uma vez fazia um tempo que eu já morava no Rio, mas não fazia muito tempo, não, eu morava sozinha, daí um dia eu acordei à noite, no meio da noite, já era de madrugada, assim, daí eu só abri o olho, sabe, como se uma pessoa tivesse te chamado, sabe, como se você nem tivesse dormindo. Daí eu olhei pra janela, era uma janela grandona assim, daí eu vi meu pai lá, ele ficou me olhando. Daí eu não tava acreditando, achei que eu tivesse sonhando, mas eu não tava sonhando, a gente sabe quando tá sonhando. [Coutinho: Mas o que que o olhar dele te passou, por que que te pacificou? Perdão?]. (Marina faz que sim com a cabeça) É, se ele veio, se ele apareceu pra mim, assim... É, em sonho também já pedi desculpa, sempre peço. [Coutinho: Você sonha muito?]. Não, quando eu sonho com ele, eu sempre aproveito e peço desculpas. [Coutinho: aproveita?] É, quero ter certeza de que ele me perdoou.

Essa frase sobre o perdão é a última dita pela personagem Marina, antes da passagem para Andréa Beltrão. Dessa vez, a atriz fala de sua própria vida, contando histórias da sua infância, quando morava com a mãe, a avó e a empregada Alcedina. Nesse universo feminino, Andréa refugiava-se debaixo do braço da “Cedina” com um pote de açúcar e fazia planos de ficar rica para comprar tudo para a empregada, que ria da imaginação da menina. A atriz diz que quis contar essa história para dizer que uma lembrança forte de sua infância é o cheiro da colônia usada por Alcedina. Aqui há a relação da memória com os sentidos provocados por cheiros, sons, e imagens que se associam ao aspecto afetivo das lembranças.

Claudiléa Lemos é a penúltima mulher a entrar no filme. O espectador acompanha sua chegada ao palco, ela se senta na cadeira e inicia sua história. Conta do casamento e dos dois filhos, boas experiências, depois relata a separação do marido por decisão dele. Com o fim do casamento, Claudiléa ficou com os dois filhos, de quem cuidou sozinha a partir de então. Em um relato emocionado, ela narra o episódio da morte do filho, assassinado em um assalto, perda da qual ela levou anos para começar a se recuperar.

No decorrer dessa narrativa, o espectador se dá conta de que é a mesma história contada anteriormente por outra mulher, que na verdade era a atriz Lana Guelero, conforme se discutiu acima. O efeito é interessante, pois o espectador se emociona duas vezes com a mesma história, e ainda que possa, por alguns indícios, desconfiar que esta última mulher é a dona do relato, isso não afeta a autenticidade da fala de Lana Guelero. A atuação dessa atriz é a mais fiel ao texto da personagem de todo o filme, ela conta exatamente a mesma história, com os mesmos detalhes e na mesma ordem. Coutinho comenta seu objetivo com essa dupla de personagem e atriz:

A única história que se repete e que realmente transforma tudo em um caos é quando aparece uma mãe falsa e, no final, a mãe verdadeira. Aí você fica louco. Ela [a atriz] usou as mesmas palavras para contar a morte da filha, mas isso só se nota em parte. Depois o espectador tem que pensar: “Não, essa história já foi contada”, e então é uma loucura porque a outra é uma atriz que ninguém conhece. É como se a história pudesse ser encarnada em outros corpos e transformar-se em coletiva. Mas quem é o dono da sua história? Por isso era essencial para mim que, além das atrizes famosas da televisão, houvesse outras absolutamente desconhecidas.³⁶¹

Além do retorno das histórias, em *Jogo de cena* há o retorno de uma das personagens, Sarita pede ao diretor para ser filmada novamente. É a única das mulheres que faz esse pedido, segundo Coutinho afirma no filme. Sarita diz que quis voltar porque achou que sua fala havia ficado demasiado triste e dramática, denotando uma autoconsciência de sua performance e um desejo de controlar seus efeitos. A personagem pede então para cantar uma música e menciona as memórias ligadas a seu pai cantando marchinhas de carnaval e cantigas de ninar. A escolha da canção é curiosa, a cantiga cantada para embalar o sono das crianças, “Se essa rua fosse minha”, era entoada pelo pai de Sarita para os filhos e por ela própria para a filha. Os olhos de Sarita se enchem de lágrimas ao narrar esses episódios. O interessante aqui é notar que Sarita volta com a intenção de deixar sua fala mais leve, mas o tom melodramático de tristeza persiste.

Ao final Sarita canta “Se essa rua fosse minha”, e assim termina o filme, mas Coutinho inclui ainda outra camada, entremeadado ao canto de Sarita ouve-se a voz de Marília Pêra, em *off*, entoando a mesma canção, como um fantasma ou um eco que ressoa no espaço do teatro.

Pois é, esse filme não ia ter música. Mas aí a Sarita cantou. E a Marília cantou daquele jeito... Eu mudei de registro e tentei aquilo... Era o registro, sabe, ali, de um espírito. A voz *off* era o espírito. Ela foi representada por um espírito, não é o corpo, fala o espírito dela. Ela foi interpretada por um espírito, entende? Na verdade os atores de cinema são fantasmas. Eu estou convencido de que a coisa mais clara no cinema é que se trata de fantasmas, por isso que o cinema lida com a morte. Cinema, para mim, cada vez mais... fala da vida e da morte, não tem jeito. E é um pouco o troço do tempo, sabe? Um pouco é isso, o cinema: essa sombra na tela... Por isso o plano final do teatro vazio e por isso a música sobreposta. Eu cheguei a fazer uma cópia sem a música. Uma cópia de mixagem, eu falei: “Tira o final”. Mas aí é aquele negócio, você vai ficar preso? Aquele negócio das regras não é? “Não, não pode ter musica ou *off*”. Olha, pode! Senão vira dogma, sabe?³⁶²

³⁶¹ RAMIA, María Campaña. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. (Originalmente publicada em 2012.) In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013, p. 318.

³⁶² BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 201.

As vozes de Sarita e Marília somem e a imagem de Sarita é substituída por um plano do palco vazio com as duas cadeiras que resumem o lugar do diretor e sua equipe, de um lado, e o das mulheres, personagens e atrizes, do outro. Um espaço vazio que sugere a presença das várias histórias que ali circularam (ver Figura 21, p. 120).

O espaço do teatro como locação do documentário leva aos dois aspectos de *Jogo de cena* que serão levantados a seguir. O primeiro está na relação do espaço com a circulação de histórias e memórias no filme, que faz passar do individual ao coletivo. E o segundo no entrecruzamento entre ficção e documentário, que também passa, no filme, pela escolha do teatro como espaço cênico.

3.2 “E foi assim que ela disse”: memórias entre o íntimo e o coletivo

A montagem permite, entre duas imagens, experimentar tudo o que falta entre elas. No momento em que a pessoa que viveu a história se encontra com a atriz, no corte, o que se abre é uma circulação infinita daquelas histórias.

Cezar Migliorin³⁶³

A mudança da locação para uma sala de teatro altera a relação entre personagens e equipe; se antes Coutinho deslocava-se com sua equipe até as locações das personagens, agora são elas que se dirigem ao teatro por vontade própria. Essa mudança diz respeito a todas as participantes – todas se deslocam geograficamente até o teatro, enquanto a equipe permanece no mesmo local –, mas especialmente às mulheres que se dirigiram ao local do teste motivadas pelo anúncio de jornal. Nesse caso, as mulheres não foram diretamente procuradas pela equipe do filme, o que significa que algo as impeliu a ir voluntariamente ao teatro contar suas histórias diante de uma câmera – enquanto as atrizes foram buscadas pelo diretor e sua equipe.

Bernardet³⁶⁴ apontou as implicações dessa mudança, sugerindo que o impulso das personagens, ao responder ao anúncio de *Jogo de cena* (2007), denota um “desejo autobiográfico” contido nessa decisão do sujeito de tornar pública sua história sem ser diretamente constrangido a isso.

Por meio do convite publicado nos jornais, foi feita a pesquisa de *Jogo de cena*, assim “a primeira etapa é dirigida a um universo anônimo” do qual se espera um movimento. O

³⁶³ MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. Op. cit. p. 53.

³⁶⁴ BERNARDET, Jean Claude. *Jogo de cena*. Op. cit., p. 634.

filme dependia, portanto, de que pessoas se interessassem pelo anúncio e tomassem a iniciativa de procurar a equipe. “Do outro lado será necessário que pessoas resolvam telefonar, ou seja, sair do anonimato”³⁶⁵, afirma Bernardet, acrescentando que considera esse um dos diferenciais do filme.

Por isso, este autor fala de um impulso autobiográfico que já estava presente nos filmes anteriores de Coutinho, mas que em *Jogo de cena* adquire força pelo fato de os relatos serem resultado de uma decisão das personagens de se expor diante da câmera, contando suas histórias de vida. Uma escolha pessoal que difere daquela de aceitar ou não participar de um filme, diante de uma equipe que procura o personagem em seu local de residência.

Essa análise de Jean-Claude Bernardet é referendada pelo conteúdo dos relatos das personagens, formados por memórias pessoais. O caráter autobiográfico das histórias chama a atenção considerando-se o texto do convite publicado pela equipe do filme, que mencionava apenas “mulheres com histórias para contar”, não apontando para o conteúdo dos relatos.

Como se analisou anteriormente, as mulheres do filme relatam histórias de suas vidas, do seu universo íntimo, ainda assim há uma semelhança marcante no conteúdo dos depoimentos. Os temas giram em torno de histórias de dificuldade, perda e sofrimento, como conflitos familiares, separações, relações com os filhos, os pais, a vida e a morte.

A montagem de *Jogo de cena* faz repetir uma mesma história em dois corpos, personagem e atriz narram os mesmos relatos. Este mecanismo de retorno de memórias se dá de várias maneiras, ora alternando personagem e atriz – Fernanda Torres e Aletha Vieira, Andréa Beltrão e Gisele Moura, Sarita Houli e Marília Pêra –, ora separando as duas no tempo – Jeckie Brow e Mary Sheila, Claudiléa Lemos e Lana Guelero. Na montagem alternada, o corte faz a passagem da personagem à atriz, colocando para conviver duas imagens gravadas em momentos diferentes. Surgem, assim, encontros especificamente fílmicos, que provocam a “circulação infinita”³⁶⁶ das histórias, conforme observa Migliorin.

No entanto, a volta das falas não se resume apenas ao dispositivo do filme que replica no testemunho das atrizes histórias já contadas, o retorno se dá também por meio da proximidade dos relatos. Constrói-se, dessa forma, essa “sutil similitude entre as distintas histórias”³⁶⁷ que impressiona no filme, fazendo com que os limites entre o que é coletivo e o que é pessoal não estejam colocados de forma clara.

A escolha do teatro contribui para esse efeito, pois, ao retirar o personagem de sua

³⁶⁵ BERNARDET, Jean Claude. *Jogo de cena*. Op. cit., p. 633.

³⁶⁶ MIGLIORIN, Cezar. *Sob o risco das imagens: a cena na cena*. Op. cit. p. 53.

³⁶⁷ Ibid.

locação, a relação entre indivíduo e coletivo muda. Não há um nós externo ao filme que una os personagens, uma questão que já estava em *Edifício Master*, onde o espaço do prédio não conferia uma unidade de coletivo aos personagens.

Em *Jogo de cena* a reposição de um sujeito coletivo ocorre no interior do próprio filme, através dos retornos e semelhanças das histórias contadas. Essa coletividade que se forma não é anterior ao filme, ou baseada em tipologias sociais, mas construída *no e por meio do* próprio documentário. Se há um sujeito coletivo em *Jogo de cena*, ele não se dá pela mesma origem social ou geográfica; em princípio, o único elemento comum entre as personagens é o gênero. Como relata Fernanda Bruno,

Os sofrimentos ali são de cada um e de todos; as histórias são ao mesmo tempo muitas e uma só, diversas e a mesma. Neste filme, a ferida e a cicatriz são expostas e costuradas não apenas pelo ato ao mesmo tempo curativo e criativo de se colocar em discurso, de enunciar a si mesmo, mas também nessa passagem do pessoal ao comum: quando o sofrimento de cada uma se torna a dor de todas, de todos.³⁶⁸

A mediação entre privado e público, no filme, é feita por meio dessa coletividade de outro tipo, que se constrói nas relações de semelhança entre as histórias. Contribui para a emergência desse sujeito coletivo a proximidade que Coutinho constrói com as personagens e atrizes, característica também de seus outros filmes, nos quais o testemunho se funda nessa relação de confiança entre diretor e personagem. Proximidade esta que existe apenas no encontro proporcionado pelo documentário, momento em que provisoriamente as distâncias entre o diretor e aquelas pessoas podem ser diminuídas em favor de uma relação de confiança baseada na escuta.

Ricoeur considera a memória que partilhamos com os próximos como uma modalidade intermediária entre a memória individual e a coletiva, entre si e os outros. O autor estabelece, assim, uma “tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros”³⁶⁹. Os próximos são as pessoas que realmente importam, com quem dividimos os extremos da vida humana, nascimento e morte, configurando, portanto, um elemento de mediação entre o âmbito público e o privado. A relação de proximidade de Coutinho com suas personagens é de outra ordem, mas as memórias partilhadas pelas pessoas diante do diretor são justamente as histórias mais íntimas e difíceis, aquelas que dividimos com nossos próximos.

Aqui não há grandes mudanças pelo fato de uma parte das mulheres serem atrizes,

³⁶⁸ BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Op.cit.

³⁶⁹ RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Op. cit., p. 142.

pois é na fina e sutil linha entre o teatro e a vida que Coutinho trabalha. Assim, as memórias pessoais das atrizes se misturam com as histórias das personagens que elas interpretam.

Nesse sentido, talvez a coletividade que se forma em *Jogo de cena* seja algo da ordem dessa proximidade afetiva surgida no filme por meio da circulação dos relatos que, como afirma Fernanda Bruno, são a um só tempo diferentes e o mesmo. É uma outra forma de coletivizar a memória, não pela atribuição externa ao outro, mas pelo fato de que a memória de si pode ser também a do próximo.

Ao mesmo tempo que essa coletividade é construída, há um deslocamento do problema do filme para o âmbito da linguagem, por meio da desestabilização do sujeito da fala, provocada pelas sucessivas voltas de histórias, atrizes e personagens. Uma vez que as palavras passeiam por diferentes corpos, a relação entre memória e sujeito, a subjetividade da fala é questionada. Constrói-se, assim, uma autonomia dos relatos que remete à discussão a respeito da independência entre testemunho/narrativa e emissor (ver segundo capítulo). É o que aponta Jean-Claude Bernardet:

Lá pelo meio do filme ou um pouco mais adiante, uma mulher conta sua história, mas essa história eu já a ouvi contar há poucos minutos, quem foi mesmo que a contou? Que rosto? Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes. Ele passa a existir em si. O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas os hospedeiros da fala. *Jogo de cena* coloca o ser em questão, pelo menos enquanto ser que expressaria sua subjetividade com palavras e lágrimas.³⁷⁰

Conforme se discutiu no segundo capítulo, uma das características do testemunho é, ao ganhar forma narrativa, desprender-se de seu narrador. O relato tem uma certa autonomia em relação a seu emissor. Não é isso que se acentua em *Jogo de cena*? Cezar Migliorin lembra que no filme “o texto é dito por alguém, mas ao mesmo tempo em que é dito faz a pessoa desaparecer como indivíduo para ser uma ponte para a própria linguagem”³⁷¹.

O que está em questão é o testemunho como elemento de expressão do sujeito e o corpo como garantia de verdade dessas narrativas. Questionamento semelhante ao feito por Beatriz Sarlo em *O tempo passado*, livro no qual a autora analisa “a transformação do testemunho em ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado”, investigando o que leva a essa “confiança no imediatismo da voz e do corpo”³⁷². A

³⁷⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Jogo de cena*. Op. cit., p. 627.

³⁷¹ MIGLIORIN, Cezar. *Jogo de cena, de Eduardo Coutinho (2)*. Op. cit.

³⁷² SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 19.

crítica de Sarlo dirige-se à crença, que ela denomina positivista, em uma verdade contida na narração em primeira pessoa.

Os problemas trabalhados por Coutinho em *Jogo de cena* podem, desse modo, ser aproximados dessas reflexões de Sarlo, uma vez que o diretor realiza uma crítica de seu próprio método, em que a primeira pessoa e esse “imediatismo da voz e do corpo” eram elementos importantes. O que talvez ajude a explicar as leituras mais realistas do público dos filmes anteriores de Coutinho, que os caracterizavam com adjetivos como “autêntico’, ‘verdadeiro’, ‘espontâneo’”, mesmo que o diretor sempre tenha enfatizado a dimensão de fabulação e “encenação de si” contida nos depoimentos das personagens³⁷³.

Apesar do esforço do diretor em realizar um cinema reflexivo, com ênfase para a situação do encontro – evitando a ideia do documentário como filmagem da verdade –, persistiam traços sociológicos nesses documentários. É o que argumenta Cezar Migliorin³⁷⁴, para quem os filmes de Coutinho, anteriores a *Jogo de cena*, são marcados por traços ou aspectos sociológicos que persistem nesse cinema, ainda que à revelia do diretor. Assim,

Nos filmes anteriores, o que interessava era a dimensão coletiva da linguagem, é o que *Jogo de Cena* revela. Os filmes não são sobre as pessoas, é essa dimensão que Coutinho com esse filme trouxe para toda sua obra recente. [...] O “outro” nos filmes de Coutinho trazia algo enganoso em relação à atenção com esse “próximo”. Por mais que não desejássemos, a função sociológica do documentário de “dar voz ao outro” persistia. A revelia de Coutinho, é verdade, mas é só com *Jogo de Cena* que esse outro desaparece. Justamente porque não há mais um outro distinto do papel da (sic) atrizes. O outro ficou disperso, parte de todos.³⁷⁵

Conforme discorrido no primeiro capítulo, o cinema de Coutinho se constrói a partir da crítica ao “modelo sociológico”, que se confunde com o questionamento da postura adotada pelas esquerdas perante as classes populares na década de 1960. Desde a realização do segundo *Cabra*, em 1984, Coutinho dedicou-se ao questionamento dessas posturas, fazendo de seu cinema uma busca por pessoas capazes de contar histórias.

No entanto, apesar do esforço do diretor e de sua guinada em direção aos indivíduos, restam traços sociológicos em seus documentários que somente com *Jogo de cena* (2007) serão realmente colocados em xeque. Nos outros filmes de Coutinho, a coletividade era costurada por meio dos pertencimentos prévios ao filme, ainda que o documentarista apostasse na capacidade das personagens de se distanciar do grupo e construir sua marca

³⁷³ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Op. cit., p. 80.

³⁷⁴ MIGLIORIN, Cezar. *Jogo de cena, de Eduardo Coutinho (2)*. Op. cit.

³⁷⁵ Ibid.

individual. Havia uma certa contradição entre esse aspecto antropológico/etnográfico dos filmes de Coutinho, como *Babilônia 2000* (2000), *Santo forte* (1999) ou *O fim e o princípio* (2005), e a busca do diretor por personagens fora dos estereótipos.

Em *Jogo de cena* algo se modifica na mediação entre privado e público e na relação entre real e ficção. Assim, se admitirmos que há a reposição de um sujeito coletivo neste documentário, ele não é da mesma ordem do modelo sociológico, pois aqui o outro se confunde com as atrizes. Nessa leitura, a crítica de Coutinho ao modelo sociológico, iniciada em *Cabra marcado para morrer*, se completa em *Jogo de cena*.

Bernardet não fala de fim da função sociológica, mas de uma crise do cinema documentário baseado em entrevistas. Para ele, *Jogo de cena* é “um abalo sísmico de sete graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente no documentário baseado na fala”, tudo isso causado pela instabilidade criada na relação entre sujeito e fala. E o autor vai ainda mais longe, afirmando que “talvez se possa dizer que *Jogo de cena* anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com *Eu, um negro*”³⁷⁶.

Eu, um negro (1958) é um filme no qual Jean Rouch colocou dois jovens imigrantes nigerianos, moradores de Abidjan, na Costa do Marfim, para improvisar a partir de suas vidas, interpretando o papel que desejassem diante das câmeras. O filme é anterior a *Crônica de um verão*, que inaugura o *cinéma-verité*, mas já traz a relação entre identidade e fala, a construção de personagens, as encenações e a concepção de um cinema que busca a verdade da filmagem e não a filmagem da verdade.

Com olhar etnográfico e aberto para as encenações, Rouch filmou os dois jovens na cidade, em seu bairro de periferia e no centro, no trabalho, no boxe, saindo à noite. Após a filmagem, Rouch pediu aos dois participantes do filme que dublassem as imagens, improvisando os personagens que desejassem. Os personagens escolhidos para eles e também para descrever seus amigos e conhecidos integram o imaginário do cinema hollywoodiano.

Assim, os dois jovens são ao mesmo tempo imigrantes moradores da periferia de Abidjan e personagens de um universo glamouroso do cinema que contrasta com as imagens filmadas. O cinema moderno tem em *Eu, um negro* uma das primeiras obras dedicadas à relação entre sujeito e fala que se consolidou, posteriormente, com o desenvolvimento do cinema direto. Como se pode notar pela descrição do filme, este sujeito dos relatos já surge permeado pela ficção e pela fabulação. A identidade aqui se constrói na fala, mas passa por

³⁷⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Jogo de cena*. Op. cit., p. 628.

um exercício de deslocamento de si, no qual é preciso inventar personagens e misturar-se a eles.

Nesse sentido, a proposta de *Jogo de cena*, de integrar e mesclar personagens e atrizes, não é também uma radicalização deste exercício iniciado por Rouch em *Eu, um negro?*

Pode-se dizer que sim, uma vez que o cinema moderno já traz uma ambiguidade com relação a esse sujeito da fala, cuja estabilidade é abalada no documentário de Coutinho. Essa ambiguidade do cinema moderno é observada por Ismail Xavier, para quem,

A partir do momento em que o moderno entrelaçou de distintos modos os procedimentos do documentário e da ficção, novas alternativas foram criadas no processo de composição das personagens e na relação pessoa-ator-câmera. Trabalhou-se com não atores, tipos encontrados, e, no caso de atores profissionais, deu-se maior liberdade para inventarem suas falas, antecipadamente ou no improviso da cena. Apostou-se, assim, na força de “autenticidade dramática” desse método, ou na sua força de “testemunho documental” criador de um efeito de realismo pela diferença dos códigos já assimilados de representação. Favoreceram-se “modos de ser ou de estar” diante da câmera, sem as técnicas teatrais às vezes tomadas – de modo discutível – como essencialmente inadequadas ao seu olhar. Por outro lado, assumiu-se de forma mais radical o que já estava presente, dentro de outras condições, na performance dos atores clássicos que, muitas vezes, foram convictamente “si mesmos” em determinados momentos de interpretação de sua personagem, levando o processo de identificação-projeção a seu limite.³⁷⁷

O cinema moderno trabalha, assim, nessa relação da autenticidade da fala dos não atores e na também autenticidade do trabalho dos atores, que podem ser eles mesmos ao interpretar um personagem (inventado ou não). Essa complexa relação entre eu e outro passa a ser desnudada no cinema contemporâneo, com seus procedimentos explicitamente reflexivos. É o que faz Coutinho em *Jogo de cena*, ao fazer dessa relação entre ator, pessoa e personagem, no confronto com as suas memórias e as memórias alheias, a matéria-prima deste documentário de caráter claramente ensaístico³⁷⁸.

³⁷⁷ XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. Op. cit., p. 620.

³⁷⁸ Os aspectos ensaísticos de *Jogo de cena* foram apontados e analisados por Ilana Feldman (*Jogos de cena*. Op. cit.) e Ismail Xavier (XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. Op. cit., p. 604-606).

3.3 Pessoa, atriz e personagem: ficção e documentário

Mas a “ficção” em geral não é a bela história ou a vil mentira que se opõe à realidade ou que se quer fazer passar por ela. Fingere não quer dizer, em primeiro lugar, fingir, mas forjar.

Jacques Rancière³⁷⁹

A discussão sobre o cinema moderno nos leva a outro aspecto do filme *Jogo de cena* que se pretende abordar aqui, a relação entre ficção e documentário. Para além da coletividade forjada na montagem pela semelhança das histórias, a indiscernibilidade entre atriz e personagem coloca a discussão sobre o documentário e sua relação com a ficção.

Novamente, a locação escolhida, o teatro, já traz alguns elementos para o debate. Comentou-se, no segundo capítulo, como este espaço do teatro, com cadeiras e palco, produz uma associação com a teatralidade e a expectativa de que uma cena dramática ali se instaure. Ao trazer o documentário para o palco, Coutinho brinca com essas sensações provocadas no espectador, que é surpreendido com a locação inesperada para esse tipo de filme associado ao real.

O jogo com o espectador continua e se multiplica nas múltiplas camadas do documentário. A montagem produz essa proximidade entre personagem e atriz, já comentada anteriormente. A dificuldade em distinguir o teatro da vida do teatro propriamente dito provoca esse efeito de autenticidade no discurso das mulheres do filme, pessoas comuns ou atrizes. Para Ismail Xavier, essa ideia de que a fala da atriz é tão autêntica como a das mulheres que contam suas próprias histórias é uma das premissas de *Jogo de cena*:

Variantes da montagem do filme articulam de outras formas a inserção das entrevistas nessa dinâmica de identidade e diferença, evidenciando o quanto a performance das personagens que falam de si em chave autobiográfica e as que resultam do trabalho de atrizes desconhecidas que interpretam a partir de um script produzem o mesmo efeito de verossimilhança, autenticidade e convencimento. [...] Nesse caso, quando presos à moldura de cada plano, não temos como distinguir quem fala de si e quem é uma atriz que interpreta um texto, faz teatro em sentido estrito.³⁸⁰

Assim, o efeito de autenticidade das entrevistas de atrizes e personagens no filme é tão próximo que se torna impossível traçar fronteiras claras entre estes dois tipos de performances. Coutinho, entretanto, não faz isso com o intuito de denunciar a falsidade de

³⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013, p. 160.

³⁸⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Op. cit., p. 619-620.

todo documentário baseado em entrevistas com personagens que falam de si. O que está em jogo é a ideia do documentário como expressão de uma verdade prévia ou como retrato do real.

Não se trata de duvidar da veracidade do relato das mulheres que falam de si, mas de perceber que neles também há invenção, fabulação, construção de um personagem; da mesma forma, as atrizes também falam de si quando atuam. Como afirma Migliorin, em *Jogo de cena* parte-se do princípio de que “é preciso fabular e inventar para dizer a verdade”³⁸¹.

O cinema documentário se constituiu como campo à parte do cinema de ficção, nas primeiras décadas do século XX. Enquanto o cinema de estúdios consolidava a estética que ficou conhecida como clássica, preocupando-se com o mercado e associando-se à indústria de entretenimento, o documentário dos anos 1920/30 se estabelecia com base em uma vocação pedagógica, associava-se ao Estado e circulava fora do circuito comercial.

Com o cinema moderno, as relações entre documentário e cinema de ficção se estreitaram e um sistema passou a emprestar elementos do outro, criando os entrelaçamentos de que falava acima Ismail Xavier³⁸². Nas últimas décadas, o documentário contemporâneo tem aprofundado essas relações, que adquirem um caráter reflexivo em filmes que buscam mostrar que o cinema documentário também é carregado de recursos ficcionais. Assim, embora o documentário tenha se constituído como um sistema – para usar o termo preferido por Coutinho – à parte, em relação ao cinema de ficção, ele é parte importante da história do cinema, e o fato de se colocar as diferenças entre os dois sistemas não implica uma separação estanque que isole a ficção do documentário.

A obra de Coutinho mistura elementos do cinema moderno e contemporâneo. Em *Jogo de cena* um primeiro ponto colocado para o espectador é lembrar que se trata de um filme, e um segundo é assinalar que toda fala carrega algo de encenação de si. O diretor não está interessado em buscar nas falas comprovações de fatos ou narrativas verdadeiras com relação a eventos e situações externas ao filme, mas sim na própria fala, como ela surge e como, por meio do testemunho, uma pessoa torna-se personagem – a fala se torna pública. Sobre essa distinção entre ficção e documentário em *Jogo de cena* e na sua cinematografia em geral, Coutinho comenta:

Às vezes me dizem um troço: “Porque você não faz filme de ficção?” Isso há anos me perguntam. Eu falo assim: “Eu estou fazendo. Se você considerar a coisa mais geral, eu estou fazendo. Há formas de fazer”. O meu sistema é o

³⁸¹ MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. Op. cit., p. 54.

³⁸² XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. Op. cit., p. 621.

documentário. [...] Imagine fazer uma ficção em que a câmera é toda parada, na altura dos olhos dos personagens e a imagem é só na pessoa e que se fala, se conta as coisas. Mas é uma estratégia, não é? E é claro que não é vida direta. Porque eu fiz, eu faço cinema! Filmes! Isso daí é que é, claro, uma homenagem ao teatro. A homenagem é essa, sabe?³⁸³

A entrada de Coutinho para a ficção se dá por meio do documentário, considerado aqui um sistema, um modo de fazer cinema. O diretor associa-se a uma postura que defende não a eliminação das fronteiras entre cinema ficcional e documental, mas a compreensão de que, apesar de operarem por meio de sistemas diversos, cada um com a sua própria trajetória no interior da história da sétima arte, estes campos estão profundamente entrelaçados. Além disso, a noção de ficção ultrapassa, nessa visão, o universo do cinema ficcional. Quando menciona o caráter ficcional de seus filmes, Coutinho remete-se a uma noção de ficção que não a aproxima da falsidade, do fingimento ou da mentira, mas do seu caráter de tecitura e construção. “*Fingere* não que dizer, em primeiro lugar, fingir, mas forjar”, lembra Rancière.

Em texto publicado na revista *Piauí*, Eduardo Escorel lista vinte perguntas que gostaria de ter dirigido a Coutinho na ocasião de uma mesa de debates na FLIP – Feira Literária de Paraty 2013. Uma dessas perguntas faz menção a um trecho do texto de Rancière, mencionado acima, que faz parte do livro *A fábula cinematográfica*. Segundo o relato de Escorel, o seguinte trecho do livro foi sublinhado por Coutinho:

A memória é uma obra de ficção [...] Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido.³⁸⁴

A proximidade dessa definição de documentário, proposta por Rancière, com o pensamento sobre o cinema documental desenvolvido por Coutinho em seus filmes, e também nas entrevistas e nos poucos textos, é clara. A invenção ficcional não está ausente do documentário, assim como os documentos ou a realidade cotidiana podem ser elementos do filme de ficção. Em *Jogo de cena* estas questões estão ainda mais evidentes do que nos outros documentários de Coutinho.

³⁸³ BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. Op. cit., p. 209-210.

³⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Op. cit., p. 160.

3.4 O documentário encontra a história

A cada corte é a história como informação que desaparece, em prol da história como invenção e diferença.

Cezar Migliorin³⁸⁵

A indistinção entre atriz e personagem, presente em *Jogo de cena*, costura uma coletividade a partir da semelhança dos testemunhos. A questão aqui está na possibilidade da fala de uma atriz contando memórias alheias ser tão autêntica quanto a fala da dona dessas histórias. Como se viu, este problema está presente desde, pelo menos, o cinema moderno, mas ganha tonalidades reflexivas de explicitação do jogo em sua forma contemporânea.

Reconheceu-se, ainda, que a denúncia do aspecto ficcional do documentário não adquire em Coutinho a forma de um desnudamento cínico das artificialidades do real. Não se trata de afirmar que tudo não passa de um jogo, mas de reconhecer os jogos de cena que fazem parte do real nas interações cotidianas. A concepção de ficção aqui é importante, pois ela não é associada ao falso que se opõe à verdade, a ficção é o tecido imaginário que nos permite formar nossas memórias e forjar nossas identidades.

A ideia de que o documentário é permeado pela ficção é partilhada por alguns estudiosos, como Bill Nichols e Silvio Da-Rin. Ambos, sem abolir as fronteiras, reconhecem as interpenetrações da ficção nos filmes documentais. Neste ponto, há uma aproximação com reflexões do campo historiográfico, que reconhecem que o trabalho do historiador não exclui a ficção. Como afirma Ginzburg, “os historiadores (e, de outra maneira, também os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrecruzamento entre verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”.

Na narrativa se estabelecem outros encontros da história com a ficção – o mesmo ocorre com o documentário. Em uma das partes do terceiro tomo de *Tempo e narrativa*, Ricoeur dedica-se a compreender as relações entre a narrativa histórica e ficcional. Em sua leitura, o autor propõe que a ficção é quase histórica e a história é quase fictícia, em um aparente paradoxo que ajuda a compreender melhor essas duas formas narrativas:

Se essa hipótese se sustenta, podemos dizer que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passividade do passado, que os paradoxos da

³⁸⁵ MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. Op. cit., p. 53.

representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história. A relação é, aliás, circular: poderíamos dizer que é como quase histórica que a ficção confere ao passado essa vivacidade de evocação que faz de um grande livro de história uma obra-prima³⁸⁶.

Desse modo, observa-se como a história precisou tomar de empréstimo recursos da narrativa ficcional para se constituir enquanto discurso, e o mesmo acontece com a ficção que, em sua forma de colocar os acontecimentos sempre passados em relação à narração, provoca uma similitude com a história.

Essa discussão se assemelha ao que se desenvolveu, no segundo capítulo, a respeito da montagem no documentário. Pode-se alterar os termos, mas manter a leitura de Ricoeur, afirmando que o documentário é quase fictício, tanto quanto o cinema de ficção é quase documental. Nos filmes históricos, por exemplo, os acontecimentos também são anteriores à voz que narra o filme, provocando essa semelhança com a história. Por outro lado, o documentário se vale dos recursos ficcionais para construir essa sensação de presença do passado, que confere força a sua narrativa.

Mas o documentário não é a história e sua relação com a ficção talvez seja mais forte, uma vez que seu caráter artístico acentua ainda mais o aspecto quase fictício no modo como se relaciona com o passado. De certa forma, o documentário carrega o quase-fictício e o quase-histórico. Em filmes como *Jogo de cena*, o entrecruzamento do documental com o ficcional ressalta, tornando ainda mais complexas essas relações.

Segundo Ricoeur, um dos papéis da ficção é dar a ver os possíveis do passado, mas essa função só pode ser cumprida devido ao seu caráter quase-histórico. “O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*”³⁸⁷. A mesma função é associada à memória, na filosofia de Benjamin, para quem “um acontecimento vivido é finito, [...] ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é uma chave para tudo o que veio antes e depois”³⁸⁸.

Em *Jogo de cena* a memória é uma relação em que, através do ato de testemunhar no presente, abre-se para o passado. Há lugar para os esquecimentos, silêncios e recalques; a memória aparece com suas lacunas, brancos, limites e, ao mesmo tempo, figura como um

³⁸⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. Tomo III, p. 329-330.

³⁸⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Op. cit., p. 331, grifos do autor.

³⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Op. cit., p. 36.

exercício saudável e ativo de rememoração que visa elaborar o passado. Contar auxilia a elaborar as perdas.

Nos relatos, o sonho possibilita o perdão que não foi possível em vida. No corte, a personagem e a atriz se encontram. Assim, a narrativa produz fendas, aberturas a cada corte, a cada história, possibilitando a convivência de tempos e significados. É nas passagens, silêncios, ressurgências e repetições da montagem que o passado (das atrizes, das filmagens, das memórias) pode perfurar a cena (presente), emergindo em sua potência.

A memória nos leva ao problema da circulação dos relatos de *Jogo de cena*, que constrói uma coletividade, conforme discussão anterior. As voltas da mesma história em diferentes corpos podem gerar um debate polêmico, se consideradas as possíveis implicações desse efeito de indiscernibilidade entre as histórias e suas donas para o campo da historiografia. É possível para o historiador reconhecer a validade ética de um relato contado no lugar de alguém? Qual o limite entre a empatia e a impostura? Quais as consequências dessa desestabilização do sujeito da memória que ocorre em *Jogo de cena* para o historiador?

Para LaCapra³⁸⁹, o conceito de empatia pode ser importante para a escrita da história, desde que preservada a diferença entre a empatia e uma identificação completa/total, sem questionamentos, com o outro. Assim, este historiador afirma a diferença entre colocar-se no lugar da testemunha e confundir-se com a mesma.

Discutindo os limites éticos da historiografia diante da narrativa do trauma, LaCapra aponta um lugar para o afeto na escrita da história, mas ao mesmo tempo traça os limites éticos para essa identificação. A capacidade de identificação, associada ao respeito e reconhecimento da experiência do outro, como não sendo a minha permite a troca de afetos, sem resultar, no entanto, na dissolução da posição dos sujeitos envolvidos.

O sujeito em, *Jogo de cena*, está desestabilizado, mas a confusão entre atriz e personagem é completa? Os comentários das atrizes conhecidas de *Jogo de cena*, sobre suas dificuldades diante do desafio proposto por Coutinho, revelam um outro aspecto. Fernanda Torres afirma não conseguir separar Aletha de suas histórias e menciona a dificuldade de interpretar uma personagem que está ali pronta, mostrando aonde ela poderia chegar como atriz. Se essa fala contrasta com a flagrante semelhança entre histórias e performances, ela também aponta para a experiência fora do jogo, há vivências próprias das personagens e outras que pertencem apenas às atrizes, no exercício do filme. O próprio Jean-Claude Bernardet, que afirmou o questionamento do sujeito como mote do documentário, lembra que

³⁸⁹ LACAPRA, Dominick. Escribir la historia, escribir el trauma. In: _____. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p.27-64.

além do jogo de cena está a vida fora dos relatos. Essa seria a parte do outro que se furta à câmera do documentário, como aponta João Moreira Salles³⁹⁰.

Propõe-se aqui que a passagem do individual ao coletivo, construída em *Jogo de cena*, se aproxima dessa coletividade necessária à história de que fala LaCapra. Ainda que haja diferenças de método em relação ao trabalho do historiador, nesse filme Coutinho desloca a fala da relação imediata com o corpo, para possibilitar que ela circule. A radicalidade da proposta de Coutinho talvez esteja muito próxima da fronteira entre empatia e impostura, em sua aposta na possibilidade de uma fala percorrer diferentes corpos. Nesse sentido, não se pretende que esse exercício seja adotado como modelo para o historiador, mas buscar nas escolhas do diretor questões e impasses partilhados com o campo da história.

O desafio do historiador é estabelecer a ponte entre a singularidade da experiência pessoal (traumática) e a coletividade necessária à história, possibilitando estabelecer uma relação do presente com o passado (e o futuro). Essa posição se aproxima da ideia trabalhada por Jelin³⁹¹ a respeito da diferença entre memória literal e exemplar. Para que possamos aprender com o passado, é preciso passar do primeiro para o segundo tipo, saindo de uma memória fechada em si mesma e intransferível, cuja autoridade calca-se no sofrimento marcado no corpo, para uma memória capaz de ser compartilhada e incorporar novos sujeitos.

³⁹⁰ SALLES, João Moreira. Morrer e nascer - duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 366.

³⁹¹ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Op. cit., p. 58-59.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eleger as palavras da conclusão de um texto faz retornar o percurso traçado até aqui. Foram dois anos dedicados ao cinema de Coutinho, conhecendo seus personagens, procedimentos de filmagem, seu *Jogo de cena*. Em primeiro lugar, vale afirmar o caráter provisório dessas considerações, que colocam um ponto final ao trabalho, mas não às inquietações e questões que mobilizaram a pesquisa e a escrita.

Escrever sobre uma obra tão estudada, como é o caso da cinematografia de Coutinho, foi um desafio. No entanto, ao assistir aos filmes e ler as entrevistas do diretor, consultar os documentos e textos vários relacionados a seu cinema, fica claro como há ainda muitas coisas a serem ditas e analisadas. Espera-se que esta dissertação tenha contribuído nesse sentido, fornecendo novos elementos e possibilitando o despertar de novas questões.

A pesquisa e a escrita dessa dissertação tornaram evidente o caráter singular da trajetória de Coutinho no cinema brasileiro. Por outro lado, fizeram ressaltar os traços geracionais de sua obra. A trajetória de Coutinho foi traçada a partir dessa fina linha entre o que é próprio de seu documentário e o que partilha com outros cineastas e artistas – e, por que não, historiadores – de seu tempo.

A geração do Cinema Novo, da qual Coutinho fez parte, marcou-se pela inovação estética e pela associação entre cinema e política. Filiava-se às correntes do cinema moderno e tinha como uma das características o aspecto autoral da direção dos filmes. Consolidava-se o cinema de autor, formato alternativo ao sistema dos grandes estúdios, que foi um dos traços constitutivos do cinema moderno em sua versão brasileira, segundo Ismail Xavier. A autoria adquiriu forma de fetiche, transformando o diretor em uma grife reconhecida, e nesse momento os cineastas tornaram-se também celebridades como os atores, ainda que não com a mesma espetacularização de suas imagens.

Eduardo Coutinho somente se consolidaria como um cineasta com obra de caráter autoral reconhecido a partir de *Cabra marcado para morrer*, lançado em 1984. Mas, certamente, ele teve um papel importante no crescimento da importância do documentário no cinema nacional, inclusive no que diz respeito ao reconhecimento do caráter artístico do trabalho dos documentaristas.

Coutinho pode ser considerado o primeiro diretor brasileiro a consolidar-se e ter reconhecimento trabalhando exclusivamente no cinema documental que, para os cineastas de sua geração, era visto como um exercício para a ficção. Hoje, há no país uma série de jovens

diretores que, na esteira de Coutinho, consideram-se documentaristas e se dedicam unicamente à realização deste tipo de filmes.

Essa geração, que começou no cinema nos 1960, teve uma importância para o reconhecimento da cinematografia nacional, para a consolidação da crítica como um campo especializado e também para o surgimento e o estabelecimento de cursos de cinema no país. Estes cineastas também opinaram e até mesmo atuaram nas políticas públicas de Estado para o setor, a Embrafilme, por exemplo, foi dirigida pelo cineasta Roberto Farias.

A obra de Eduardo Coutinho atravessa vários períodos do cinema nacional, proporcionando um campo ainda aberto de debates a respeito de importantes questões relativas ao audiovisual no país, envolvendo o campo da cultura e sua relação com a política.

Nos anos 1990, o espaço maior para o documentário em festivais e editais de financiamento possibilitou um aumento da produção, acompanhado por um crescimento no interesse acadêmico por este cinema. Coutinho contribuiu para esse reconhecimento do documentário brasileiro no país e internacionalmente.

A obra deste diretor assinala ainda sua passagem pelas posições políticas das esquerdas nos anos 1960 e 1970 e a revisão dessas posturas nos 1980 e 1990. Coincide com essa mudança na postura ética e política do cineasta uma transformação na abordagem do universo macro para o micro. O cotidiano, a vida privada, as pessoas comuns ganham espaço na obra de Coutinho a partir da década de 1980 e também no cinema nacional, especialmente a partir de meados dos anos 1990.

Neste mesmo período, a historiografia internacional e nacional reformulava muitas de suas premissas, também buscando o cotidiano, a história privada e os recortes microscópicos, como se discutiu no segundo capítulo. Não é possível ignorar essas semelhanças, há mudanças candentes que dizem respeito às ciências humanas, às artes e a sua relação com os próprios acontecimentos histórico-políticos do século XX.

Uma dessas transformações pode ser notada na trajetória da testemunha, em sua ascensão ao espaço público. Do descrédito à reabilitação, o testemunho ganhou a literatura, o cinema, a história oral e antropologia, fora a mídia – em programas de entrevistas, *reality shows* e outros formatos. Percurso semelhante e associado ao do testemunho é o da memória, que também alçou lugar de destaque nas ciências humanas e nas artes, além da sociedade – em museus, comemorações, memoriais, coleções.

O cinema de Coutinho é aqui entendido em sua relação com esse processo mais amplo, tanto na forma como recebeu influências de outros cineastas e pensadores e do próprio clima de época, como também por ter sido responsável por promover a valorização do

testemunho e da memória, em um momento em que o cinema brasileiro ainda não tinha esses elementos como preocupações na ordem do dia.

No Brasil, o cinema ajudou a moldar identidades, discutir e narrar a nação. Teve, ainda, um papel importante na elaboração de traumas da vida social e política, como o golpe militar de 31 de março de 1964, que instaurou uma ditadura civil-militar que perdurou por mais de duas décadas. O golpe e a ditadura foram tematizados e discutidos em diversos filmes de cineastas da geração de Coutinho. O diretor realizou talvez o maior filme sobre esse tema difícil com *Cabra marcado para morrer* (1984), documentário metalinguístico sobre seu filme interrompido vinte anos antes. Coutinho dedicou-se a outras questões difíceis, feridas abertas na história nacional, em filmes como *O fio da memória* e *Peões*.

Apesar de trazer em sua cinematografia estes filmes dedicados a questões explicitamente históricas, foi com seu método de concentração no presente, moldado a partir de *Santo forte* (1999), que Coutinho se consolidou como documentarista. Essa relação temporal não significou, contudo, uma exclusão da história, e sim uma relação indireta, que permite a historicidade penetrar no filme por meio da memória. Esta, por sua vez, faz-se presente nestes documentários por meio do testemunho.

Esta hipótese, que balizou esta dissertação, vai ao encontro das seguintes palavras de Ricoeur:

A verdadeira mimese da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. O quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente, então, do passado da consciência histórica. Ele se identifica, em contrapartida, com o provável, no sentido do que poderia ocorrer. Essa é a nota “passadista” que ressoa em toda reivindicação de verossimilhança, fora de qualquer relação de reflexo com o passado histórico.³⁹²

Essas palavras, lidas apenas durante o processo de escrita da dissertação, ajudam, em caráter posterior, a explicar a escolha de um cinema do presente para tratar da memória e da relação cinema e história. Interessa aqui essa verossimilhança que não busca uma relação de reflexo com o passado histórico, mas que, ao romper com a imitação, pode desenvolver sua função mimética.

É o caso de *Jogo de cena* (2007), que talvez não seja a escolha mais óbvia para uma dissertação na área de história. No entanto, este filme permite não apenas compreender o

³⁹² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Op. cit., p. 331.

momento recente do documentário nacional, em que os filmes de caráter ensaístico crescem em número e ganham destaque na crítica, mas também tratar de questões teóricas, históricas e metodológicas que perpassam os jogos de cena do cinema de Coutinho.

Assim, em *Jogo de cena* (2007), a relação entre documentário e ficção se cruza com os desafios da memória entre o pessoal e o público, tornando o filme um campo amplo de possibilidades para o estudo de questões envolvendo os temas mencionados acima. Neste trabalho, o documentário foi analisado a partir dessas duas questões: a forma como trata a memória e recoloca a discussão sobre sujeito (individual ou coletivo) e linguagem; os limites e entrecruzamentos da ficção com o documentário e a história.

Os dois pontos estão relacionados, pois o efeito de indistinção entre personagem e atriz é responsável pela criação da coletividade das falas e pela dificuldade de traçar os limites entre ficção e documentário. Defende-se aqui que as questões dos filmes devem ser pensadas a partir das ambiguidades sobre as quais a narrativa caminha, sem propor respostas fáceis.

Desse modo, parece ser possível afirmar que essa fala coletiva remete tanto a uma possibilidade de partilha das histórias, à reposição de um sujeito coletivo, como à dissolução deste na linguagem. É preciso separar a memória da relação direta e imediata com o corpo, para que essa coletivização necessária para a história possa se concretizar; por outro lado, não se pode apagar a experiência ou ignorar as marcas deixadas nesses corpos.

De forma semelhante, o debate lançado sobre a presença do ficcional no documentário não busca defender a inexistência deste sistema ou ignorar suas especificidades. Nesse ponto, buscou-se aproximar essa discussão do documentário com certos debates historiográficos que, de forma semelhante, reconhecem a relação com a ficção, sem buscar apagar as particularidades da “operação historiográfica”.

Ao longo da dissertação, buscou-se costurar essa relação das questões teórico-metodológicas do documentário e da historiografia aos processos históricos a que estiveram atreladas. Não há, contudo, uma determinação do contexto sobre as obras e reflexões, e sim uma confluência. As obras cinematográficas são parte dessas mudanças, agentes da história e influenciadas por ela.

O caráter moderno da sétima arte está essencialmente ligado ao fato de ser uma arte surgida e profundamente imbricada na modernidade e em seu regime de historicidade³⁹³. As próprias formas de narrar a história foram profundamente modificadas pelo advento da fotografia e, depois, do cinema, muito embora a historiografia tenha se mantido basicamente

³⁹³ A expressão é de François Hartog (*Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 267 p.)

alheia, em seus debates teóricos, às implicações dessas imagens fotográficas e cinematográficas em nosso saber.

Neste momento, cabe mencionar as relações entre história e visualidade no documentário brasileiro, cujas repercussões esta dissertação apenas tangencia. Questões que se pretende desenvolver em pesquisas futuras, que possibilitem compreender melhor as implicações da passagem de uma história das imagens para uma história da visualidade. Espera-se que este trabalho tenha colaborado para a perspectiva de uma história pensada com o cinema, englobando não só as questões metodológicas, mas também os problemas teóricos que as narrativas cinematográficas colocam para a historiografia.

REFERÊNCIAS

Livros, Capítulos, Artigos, Dissertações e Teses

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. 196 p.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 277 p.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2011. 179 p.

ANDRADE, Fábio. O canto dos mortos – *As canções* de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 649-657.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2007. 335 p.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papirus, 2008. 96 p.

BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. In: *Anais Eletrônicos do XIV COMPÓS*, 2005, UFF, Niterói, RJ. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_860.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2013.

_____. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo documentário e a imaginação melodramática*. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - UFF, Niterói, 2007.

_____. A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro. In: ADES, Eduardo; BRAGANÇA, Gustavo; CARDOSO, Juliana; BOUILLET, Rodrigo (Org.). *O som no cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo/Salvador: Caixa Cultural, 2008. p. 36-48.

_____. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de cena. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 217-234.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. 255 p.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 239-240.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1995. p. 277-283.

_____. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Op. cit., p. 284-293.

BERG, Jordana. Quase tudo monta. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 348-356.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 291 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320 p.

_____. Jogo de cena. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 627-636.

BEZERRA, Cláudio. *Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho*. 2009. 280 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 224 p.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995. 235 p.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água: uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 176 p.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 200 p.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. 357 p.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 458 p.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 373p.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, n. 15, p. 165-192, abr. 1997.

_____. O olhar no documentário. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 14-21.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248 p.

DIAS, Verônica Ferreira. *O espaço do real*: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho. 2003. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, São Paulo, 2003.

_____. Cabra marcado para morrer – cinema contando História por meio de histórias (e memórias). *Doc On-line*, n. 1, p. 62-78, dez. 2006. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_veronica_ferreira_dias.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2014.

_____. *A construção da realidade* – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte. 2010. 120 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 2010.

ESCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 482-504.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena*: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. 162 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 2012.

FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre*: au-delà des limites. Montpellier: L'Étrepemps, 2011. p. 79-138.

FERREIRA, Marieta. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2011. p. 169-186.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema*: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990. 2008. 302 f. Tese (Doutorado em História) - UFF, Niterói, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 121-134.

GATTI, André Piero. A política cinematográfica no período de 1990-2000. In: FABRIS, Mariorosaria; GATTI, José; SILVA, João Guilherme Barone Reis et al. *Estudos Socine de Cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 603-604.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 456 p.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 236 p.

GUIMARÃES, Cezar. Um dia na vida do outro espectador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 142-148, jul./dez. 2010.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994. 374 p.

_____. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. 222 p.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 193 p.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 286 p.

_____. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 267 p.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, ano 3, n. 1, v. 3, jan./fev./mar. 2006, p. 3. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. 146 p.

JESUS, Maria Carolina de. *O quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história arte e imagem. *Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, Porto Alegre, v. 15, n. 18, p. 151-168, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 305-327.

LACAPRA, Dominick. Escribir la historia, escribir el trauma. In: _____. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p.27-64.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de pesquisa em história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 99-131.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história:*

novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. p. 133-161.

_____. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167-182.

LINS, Consuelo. Rindo de quê? O humor no documentário de Coutinho. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulinas, 2003, ano 3, p. 223-228.

_____. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 179-198.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 205 p.

_____. Do espectador crítico ao espectador montador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-139, jul./dez. 2010.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 96 p.

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 232p.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e mercado* (Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileiro Vol. III). São Paulo: Escrituras, 2010. p. 37-52.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

MAUAD, Ana Maria. Milton Gurán, a fotografia em três tempos. *Stodium*, n. 28, Inverno 2009. Disponível em: <<http://www.stodium.iar.unicamp.br/28/01.html>>. Acesso em: 2 jan. 2013.

_____. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico *Milton Gurán em três tempos* (LABHOI, 2010). *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 13, p. 141-151, 2010.

_____. Itinerários da memória – práticas fotográficas, trajetórias profissionais e os sentidos da história. *Nuevo Mundo – Mundos Nuevos*, Jun. 2012. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/63139>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

MAUAD, Ana Maria; MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. Documentário e prática

historiadora: limites e possibilidades. *Primeiros Escritos*, n. 15, p. 1-12, abr. 2011. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br.primeirosescritos/files/PRIMEIROS%20ESCRITOS%20-%20Video%20e%20Historia%20+ Ana.pdf](http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br.primeirosescritos/files/PRIMEIROS%20ESCRITOS%20-%20Video%20e%20Historia%20+Ana.pdf)>. Acesso em: 1 dez. 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, história visual, cultura visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p.11-36, 2003.

_____. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005. p. 33-56.

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro (Org.). *Catálogo da retrospectiva diretores brasileiros – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311 p.

MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. *Grumo*, Buenos Aires, v. 8, p. 50-55, 2010.

_____. (Org.). *Ensaaios no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. 528 p.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270 p.

OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. 704 p.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 255 p.

PALHA, Cássia Rita Louro. *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese (Doutorado em História) - UFF, Niterói, 2008. 353 p.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus. 2000. 154 p.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 103-130.

PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas, SP: Papyrus, 2009. 144 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008. 447 p.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução Christian Pierre Kasper.

Campinas, SP: Papirus, 2013.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____. (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 15-38.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997. Tomo III.

_____. *A história, a memória, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 536 p.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

_____. Intelectuais brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil. *Artcultura*, Uberlândia, MG, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 568 p.

RODRIGUES, Laércio Ricardo de Aquino. *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*. 2012. 331 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2012.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 264 p.

SALLES, João Moreira. Morrer e nascer - duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 365-375.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (Doutorado em História). UFF, Niterói, 2009. 355 p.

_____. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, Ouro Preto, MG, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

SANTOS, Priscila Patrícia dos. *Memória filmada: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica*. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) - UFPE, Recife, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 129 p.

SCHMIDT, Benito. História e biografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus, 2011. p. 187-205.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 448 p.

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. 2008. 456 f. Tese (Doutorado em História) - UFF, Niterói,

2008.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. 128 p.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 131-137.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. 2002. 228 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2002.

_____. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 4, n. 47, p. 127-162, 2004.

VALENTINETTI, Cláudio. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: Eloy, 2003. 107 p.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 97-105.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. 528 p.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Campinas, SP: Papirus, 1988. 217 p.

VOLDMAN, Daniele. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. New York: Cornell University Press, 2006. 168 p.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 65-79.

_____. O jogo de cena e as outras cenas. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 604-627.

Entrevistas, depoimentos

AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 254-257.

BOJUNGA, Claudio; CAMARGO, Aspásia; GALANO, Ana Maria; VENTURA, Zuenir. O real sem aspas. [Texto publicado originalmente na revista *Filme Cultura*, em agosto de 1984]. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 22-45.

BOSCHI, Silvia; CONDÉ, William; PENNA, Luciana. A pessoa se completa no que diz. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 102-125.

BRAGANÇA, Felipe. Palavra e superfície. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 178-215.

COUTINHO, Eduardo. Depoimento Eduardo Coutinho. *Projeto Memória do Cinema Museu da Imagem e do Som*. São Paulo, 1993. (2 DVDs).

_____. Entrevista Eduardo Coutinho – cineasta. *O Estado de S. Paulo*, 18 nov. 2004. Nacional. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20041118-40574-spo-13-pol-a14-not>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

_____. Eduardo Coutinho fala de novo filme. *Folha de S. Paulo*, 18 nov. 2005. Ilustrada. Entrevista concedida a Leonardo Cruz. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55261.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

_____. Trilhas de uma vida. *Revista Cult*, ano 14, dez. 2011. Entrevista concedida a Marília Kodic. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/12/trilhas-de-uma-vida/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

EDUARDO, Cléber; GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 80-101.

MACEDO, Valéria. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 64-79.

NANTES, Daniele; PIANA, Alcimere. “Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino”. In: BRAGANÇA, Felipe. (Org.). In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 134-157.

RAMIA, María Campaña. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 307-322.

ROCHA, Sylvio. Entrevista com Carlos Augusto Calil – Secretário municipal de Cultura de São Paulo. *Produção Cultural no Brasil*, 29 jun. 2010, p. 4. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/carlosaugustocalil.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

Críticas e matérias publicadas em jornais, revistas e blogs

BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24. mar. 1985. Folhetim. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/03/24/2/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

_____. *O boom do documentário*. Blog do Jean-Claude, 31 de julho, 2009a. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. *Moscou*. Blog do Jean-Claude. 6 de agosto. 2009b. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html>. Acesso em: 12 fev. 2014.

BRUNO, Fernanda. *Jogo de cena*. Blog dispositivos de visibilidade e subjetividade contemporânea, 2 de novembro, 2007. Disponível em: <<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

ESCOREL, Eduardo. Coutinho não sabe o que fazer: o compromisso da reinvenção periódica leva Moscou a um impasse. *Piauí*, São Paulo, p. 62-63, ago. 2009. Disponível em: <http://www.revistapiaui.com.br/edicao_35/artigo_1105/Coutinho_ao_sabe_o_que_fazer.asp>. Acesso em: 10 fev. 2014.

FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. *Cinética*, abr. 2009. Ensaio: especial Moscou. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. *Minha dificuldade de chegar até Moscou*. Blog Rastros de Carmattos. 7 ago. 2009. Disponível em: <<http://carmattos.com/2009/08/07/minha-dificuldade-de-chegar-ate-moscou/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. *Coutinho e o zapping de autor*. Blog Rastros de Carmattos. 20 dez. 2010. Disponível em: <<http://carmattos.com/2010/12/20/coutinho-e-o-zapping-de-autor/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

MIGLIORIN, Cezar. *De Edifício Master a Jogo de cena – Coutinho*. Pólis+Arte. 13 out. 2007a. Disponível em: <<http://a8000.blogspot.com.br/2007/10/de-edificio-master-jogo-de-cena-coutinho.html>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. *Jogo de cena, de Eduardo Coutinho (2)*. Blog Pólis+Arte. 25 out. 2007b. Disponível em: <<http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

MORIN, Edgar. Crônica de um filme. In: *CRÔNICA de um verão*. Direção e roteiro: Jean Rouch, Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman. 1961. 1 DVD. 2008. Encarte, p. 45-46.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Moscou, de Eduardo Coutinho*. Blogs Estadão – Luiz Zanin, 31 mar. 2009a. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/moscou-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *A estreia de Moscou*. Blogs Estadão – Luiz Zanin, 7 ago. 2009b. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/a-estreia-de-moscou/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. *O ready-made de Eduardo Coutinho*. Blogs Estadão – Luiz Zanin. 30 out. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-ready-made-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

ROHTER, Larry. Brazilian leader's tipping becomes national concern. *The New York Times*, 9 mai. 2004. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2004/05/09/world/brazilian-leader-s-tipping-becomes-national-concern.html>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

SALLES, João Moreira; ESCOREL, Eduardo; COUTINHO, Eduardo. *Debate sobre Shoah - Instituto Moreira Salles*. 26. out. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU>>. Acesso em: 16. Fev. 2014.

SCHWARZ, Roberto. O cabra marcado e o fio da meada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26. jan. 1985. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/01/26/2/>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

VOGNER, Francis. *Moscou e a falência dos conceitos*. *Cinética*, ago. 2009. Conexão Crítica. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/conexaomoscou.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

Sites consultados

Acervo on-line do jornal O Estado de S. Paulo: <http://acervo.estadao.com.br/>

Acervo da Folha de S. Paulo: <http://acervo.folha.com.br/>

Ancine: http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm

DOCTV: <http://www3.tvcultura.com.br/doctv/sobre>

Filmes citados [por ordem de aparição no texto]³⁹⁴

CINCO vezes favela, 1962. Direção: Leon Hirzsmann, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges.

MUTUM, 2007. Direção: Sandra Kogut.

SANTIAGO, 2007. Direção: João Moreira Salles.

³⁹⁴ Exceto os filmes dirigidos por Coutinho que estão separados em item abaixo.

- RIO 40 graus, 1954. Direção: Nelson Pereira dos Santos.
- ARUANDA, 1960. Direção: Linduarte Noronha.
- ARRAIAL do Cabo, 1960. Direção: Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro.
- VIDAS secas, 1963. Direção: Nelson Pereira dos Santos.
- DEUS e o diabo na terra do sol, 1964. Direção: Glauber Rocha.
- OS FUZIS, 1964. Direção: Ruy Guerra.
- O DESAFIO, 1965. Direção: Paulo Cesar Saraceni.
- TERRA em transe, 1967. Direção: Glauber Rocha.
- MACUNAÍMA, 1969. Direção: Joaquim Pedro de Andrade.
- O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro, 1968. Direção: Glauber Rocha.
- A FALECIDA, 1965. Direção: Leon Hirzsmann.
- GAROTA de Ipanema, 1967. Direção: Leon Hirzsmann. (Roteiro de Eduardo Coutinho)
- OS CONDENADOS, 1973. Direção: Zelito Viana. (Roteiro de Eduardo Coutinho)
- LIÇÃO de amor, 1975. Direção: Eduardo Escorel. (Roteiro de Eduardo Coutinho)
- DONA Flor e seus dois maridos, 1976. Direção: Bruno Barreto. (Roteiro de Eduardo Coutinho)
- PRA frente Brasil, 1982. Direção: Roberto Farias.
- ABC da greve, 1990. Direção: Leon Hirzsmann.
- LINHA de montagem, 1982. Direção: Renato Tapajós.
- JANGO, 1984. Direção: Silvio Tendler.
- GREVE, 1979. Direção: João Batista de Andrade.
- ENTREATOS, 2004. Direção: João Moreira Salles.
- CRÔNICA de um verão, 1962. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin.
- A TRISTEZA e a piedade, 1969. Direção: Marcel Ophüls.
- SHOAH, 1985. Direção: Claude Lanzmann.

OS MESTRES loucos, 1955. Direção: Jean Rouch.

JUÍZO, 2007. Direção: Maria Augusta Ramos.

SERRAS da desordem, 2006. Direção: Andrea Tonacci.

EU, um negro, 1958. Direção: Jean Rouch.

Filmografia de Coutinho como diretor [por data]

O PACTO (episódio do longa-metragem ABC do Amor). Roteiro: Eduardo Coutinho, 1966.

O HOMEM que comprou o mundo. Roteiro: Eduardo Coutinho, 1967-68.

FAUSTÃO. Roteiro: Eduardo Coutinho, 1970.

SEIS dias de Ouricuri (Documentário para o Globo Repórter), 1976.

SUPERSTIÇÃO (Documentário para o Globo Repórter), 1976.

O PISTOLEIRO de Serra Talhada (Documentário para o Globo Repórter), 1977.

THEODORICO, imperador do sertão (Documentário para o Globo Repórter), 1978.

EXU, uma tragédia sertaneja (Documentário para o Globo Repórter), 1979.

PORTINARI, o menino de Brodósqui (Documentário para o Globo Repórter), 1980.

CABRA marcado para morrer, (1964-)1984.

SANTA Marta, duas semanas no morro, 1987.

VOLTA Redonda - Memorial da greve, 1989.

O FIO da memória, 1991.

BOCA de lixo, 1992.

OS ROMEIROS de Padre Cícero, 1994.

MULHERES no front, 1996.

SANTO forte, 1999.

PORRADA, 2000. [curta institucional]

BABILÔNIA 2000, 2001.

EDIFÍCIO Master (inspirado em uma idéia de Consuelo Lins), 2002.

PEÕES, 2004.

O FIM e o princípio, 2005.

JOGO de cena, 2007.

MOSCOU, 2009.

UM DIA na vida – material de pesquisa para um filme futuro, 2010.

AS CANÇÕES, 2011.